PITTURE

DI

VASI ETRUSCHI

PITTURE

DI

VASI ETRUSCHI

ESIBITE

DAL CAVALIERE FRANCESCO INGHIRAMI

PER SERVIRE DI STUDIO

ALLA MITOLOGIA ED ALLA STORIA

DEGLI ANTICHI POPOLI

SECONDA EDIZIONE

TOMO QUARTO

FIRENZE

PRESSO L'EDITORE ANTONIO TOZZETTI

GABINETTO LETTERARIO, PIAZZA D'OGNISSANTI, N. 3947

1856

DESCRIZIONE

DELLE PITTURE

DI ALCUNI

VASI FITTILI

TAVOLA CCCI.

La totalità de' vasi fittili, rispetto alle pitture in essi contenute, può essere in quattro specie distribuita. La prima specie di vasi e la più perfetta e non ovvia che a maniera greca pel suo stile può dirsi, è quella che sul fondo di vernice perfettamente lucida e nera mostra figure rossiccie o piuttosto giallastre di ben purgato disegno, con pennelleggiati lineamenti interni, e con aggiunte di tinte rosse e bianche, di che ho dato saggio in principio di quest' opera alle tavole I, II, III e CCI. La seconda specie ove pure sul fondo nero o cupo piombato rilevano le figure giallastre, o rossicce, quasi fossero color della terra medesima ben cotta, e di stile greco, e di maniera perfetta, mancano peraltro dei soprapposti colori bianco e paonazzo, o rosso come osservammo nella prima specie di vasi fittili. Di questa seconda specie dò un saggio alla tavola CI. Eppure in questa così semplice foggia sono i più bei vasi fittili che nei gabinetti di antichi monumenti si ammirino. La terza specie di vasi dipinti è quella che sul fondo color naturale di terra cotta più o meno giallastro o rossastro mostra figure nere sempre d' arcaico disegno, e di un' affettata e strana imitazione delle più antiche maniere dello stil greco, non che dell' etrusco e dell' egizio, che al dire di Strabone, tra loro si assomigliavano (1). Una tal foggia di pittura è sempre accompagnata da color bianco a segnar le carni delle femminili figure, e d' un paonazzo più o meno carico, di cui van coperte alcuna volta le vesti. Di questa foggia di pittura ho dati vari saggi alle tavole IV, V. CII, CIII, CCII, CCIII.

(1) Monumenti etruschi, serie III, pag. 405.

maschera gorgonica, ei recano un troppo sicuro attestato che si volle dare al presente monumento la sembianza ed il carattere di vaso egiziano.

Pretendesi dagli ultimi scrittori di questo genere d'erudizione che ove trovansi ne' monumenti arcaiche fogge del fare egiziano, s'abbiano per indizi che dall'Oriente vennero sì a noi che a' Greci le ieratiche orientali dottrine (1). Io che non sono di tale avviso, credo piuttosto che que' vasi d'un fare egiziano stiano ad accrescere il numero delle varietà che cercavansi forse per lusso. Di fatti non s'assomigliano l'uno all'altro sia per la forma, sia per la rappresentanza, sia per lo stile, sia per le maniere del dipinto col quale s'ornarono. Già dissi a sufficienza, ed or lo ripeto, che vasi tali facevansi ad oggetto di porli nei sepolcri, e voglio pure concedere che prima di chiuderveli si adoperassero ne' funerali a libazioni, ad offerte, e ad altre per noi non ben cognite ceremonie, e che gli amici e i congiunti ne aggiungessero al cadavere quando si onorava dei funerali, ma intanto il vaso che seppellir doveasi col morto poteva essere ornato alla greca, o all'egiziana o in altre variate fogge, senza che ciò derogasse dall'oggetto per cui era fatto. Chi poi ricusar volesse di ammetterne l'adopramento pel servizio delle libazioni e de' sacrifizi potrebbe valersi dell'esempio de' vasi neri con bassirilievi che trovansi a Sarteano e nel territorio di Chiusi, i quali secondo ne giudica il ch. sig. Micali non eran atti agli usi ordinari della vita, perchè fatti di terra non cotta (se pure è vero) e perciò servissero unicamente qual suppellettile universale dei riti sepolcrali (2). Ma in qualunque modo io non vedo nel vaso di questa seconda tavola nessuna relazione coll'Egitto, se non che la fantastica idea dell'artista che lo dipinse dandogli una foggia d'ornato all'uso egiziano, senza che il paese dove il vaso fu fatto e adoprato avesse nulla di comune con l'Egitto rispetto al culto religioso ed al cerimoniale de' funerali.

Per la stessa ragione vediamo il vaso della tavola antecedente partecipare degli ornati egiziani senza che poi le figure abbiano legame veruno coll'Egitto, come a suo luogo vedremo nell'osservar le tavole seguenti.

(1) Micali, Storia degli antichi popoli Italiani, vol. II, cap. XXV, pag. 282.

(2) Micali, opera cit., tom. II, cap. XXV, pag. 279, e tom. III, spiegazione della tavola XVII, pag. 14.

TAVOLA CCCIV.

Nella parte media ed anteriore del vaso v' è rappresentato un esteso combattimento, che forse l'artista che lo dipinse ebbe in animo che significasse quel delle Amazzoni, così spesso ripetuto ne' vasi dipinti. Non v'è, a dir vero distinzione di sessi, poichè sì le donne che gli uomini sono in abito di guerrieri. È assai difficile di determinare quale tra le molte rappresentanze dei combattimenti tra le Amazzoni e i Greci immaginati dagli antichi poeti, e dagli artisti dipinti o scolpiti sia quello che qui si volle rappresentare, ma se dalle congetture trarre possiamo argomento di sorta, noi osserveremo primieramente che alle due estremità del rango intiero costituente la fascia media del vaso, e in questa incisione per comodo in tre parti diviso, vedonsi due fortezze colle respettive lor sentinelle ai merli delle mura, che probabilmente son le Amazzoni stesse che invigilano sulla sicurezza della città, la quale potrebbe credersi Temiscira una della più famose loro città sulle rive del Termodonte, e in conseguenza di ciò dir si potrebbe un combattimento, dove quell' eroine sarebbero attaccate da uno straniero esercito nello stesso loro paese. Che se ciò fosse non vi sarebbe altra difficoltà per supporre che qui Ercole co' suoi fosse in battaglia colle Amazzoni, onde ottenere il cinto della Regina loro Antiope, come dal di lui fratello Euristeo gli fu imposto per una delle sue difficili imprese.

TAVOLA CCCV.

Se nel rango inferiore ch' è nel corpo del vaso realmente è dipinto il contrasto d' Ercole con le Amazzoni, com' è da supporre per le ragioni da me esposte; vi sarà motivo di credere, che nella parte superiore detta la spalla del vaso siavi dipinto parimente Ercole che in sembianza di trionfante su d' un carro passa agli Elisi, ove attendere che siagli accordata l'Apoteosi; nè tuttociò dico a caso. Prego pertanto chi legge d'osservare che dietro al carro nel basso vi son dipinti alcuni pesci, che per me sono un chiaro indizio o di mare, il quale, come ognun sa (1), doveasi passare per giungere alle isole fortunate,

(1) Inghirami, Monumenti etruschi, serie v, pag. 192.

da dove le anime che di là transitar dovevano agli Elisi eran prima presentate a Plutone (1); oppur di fiume che rappresentava qualch' uno dei fiumi infernali. Imperocchè è da sapersi che l'Eridano come costellazione fa gruppo con quella del Toro, dove gli antichi finsero che vi fosse la porta delle anime, che all'equinozio di primavera passavano agli Elisi; cosicchè questo ravvicinamento servì di tema ai poeti ed agli artisti per esprimere sotto nuovi e variati aspetti il passaggio delle anime da questa all'altra vita. La costellazione del fiume Eridano ebbe, come ogni altra costellazione, diversi nomi, e fra questi si annovera quel di Oceano. Ecco dunque la visibile sorgente delle poetiche idee del fiume Acheronte, del passaggio del mare, delle isole fortunate, della barca di Cocito, che tutte han ragionevole origine dall'indicata costellazione del fiume celeste prossima com'io dissi, alla porta delle anime (2). Il Cocito che secondo i poeti antichi scaricavasi nell'infernale Acheronte, prendeva il nome probabilmente dai miseri abitanti delle sue sponde, perchè quella voce suona in greco miseria e lugubre pianto (3). Or noi vediamo in questa pittura, che il carro posto nel rango inferiore di questo rame va incontro a sei persone del rango superiore, le quali han la mano destra portata al capo in segno di cordoglio e di funebre pianto come ben si rileva dal famoso bassorilievo etrusco perugino, dove le persone addette alle nenie di un morto portano in questa guisa la mano al capo (4), ed altre in simil atto si vedono presso a un morto nell'urna cineraria di tal soggetto nel museo di Volterra (5) ed in altro monumento etrusco in bassorilievo del Museo chiusino (6), e nel famoso vaso d'Archemoro pubblicato dal prof. Gerhard.

V'è da osservare la particolarità che delle sei figure le quali stanno davanti al carro, una è sedente e barbuta, e per ciò reputata virile. Credo che sia Plutone perch' è sedente, e la ragione di ciò non la ripeto qui, per averla io già detta spiegando la tavola CCVIII d'ugual soggetto. Voglio per altro ag-

(1) Inghirami, ser. I, pag. 43; 48, 52 e 141, ser. V, pag. 219. Vedi la spiegazione della tav. CCIX.

(2) Monum. etr., ser. I, p. 48.

(3) Natal Comit. mythol. nominum explicat. pag. 332.

(4) Monum. etr., ser. VI, Monumenti di corredo tav. Z. 2.

(5) Monum. etr. ser. I, tav. XCV.

(6) Inghirami, Etrusco museo Chiusino, tom. I, tav. LIII.

giungere che per la stessa ragione che qui si ravvisano in queste cinque donne presso a Plutone altrettaute anime gementi abitatrici del regno di quel nume, così noi dobbiamo attribuire il significato medesimo ai satiri che stanno attorno al Bacco infernale ch'è nella parte opposta dell'accennato vaso alla tav. CCIX, giacchè tanto i satiri che le donne del vaso qui esposto portano le mani al capo in segno di pianto, e dolore, per coi fingono di strapparsi dalla disperazione i capelli. Che se io avessi veduta la pittura espressa in questa CCCV tavola prima della tav. CCIX, le avrei forse data una interpetrazione diversa da quella che allora gli ho data.

I retrostanti al carro sono, come almeno io soppongo, le anime che in folla corrono alle rive di que' fiumi infernali, per ottenere da Caronte il passaggio (1). E se non erro vedo confuso tra quella gente Mercurio conduttore delle anime, il quale distioguesi ai coturni alati, come alla Tav. CCXCIX de' quali mancano le altre figure, ed alla barba appuntata, per cui quel nome fu detto *Spenopogon* (2).

Al basso e dietro al carro si vedono scritte due parole di quelle che incontrammo anche altre volte senza potersi leggere, su di che ho scritto altrove (3). Ogni restante del disegno qui contornato sodisfarà poco l'osservatore, com'io prevedo, ma volli esser fedele nel riportare esattamante lucidato l'originale, onde chi legge ed osserva, conosca in che consistono per lo più questi vasi dipinti, e specialmente quei che a buon dritto furono appellati dal dotto Gerhard egiziani, o pseudo-egiziani per la maniera del loro dipinto.

TAVOLA CCCVI.

Questo vaso ricchissimo in figure ne porta inclusive nel collo tra un manico e l'altro. Ivi si vede un combattimento con due guerrieri equestri che vi presiedono, ma non sappiamo quel che ciò significhi. Più ancora ne confonde la mente quel volatile ch'è dietro ad uno dei militari a cavallo. Ed in vero quelli uccelli in tal atto non son rari negli antichi monumenti dell'arte, nè io seppi altrimenti spiegare quel simbolo se non per indizio di una malaugurata

(1) Virgilio, Aeneid., lib. VI, verso 325 sq.

(2) Monum. etr., ser. III, pag. 22.

(3) Ved. tom. I, tav. LXIV, pag. 108, tom. III. tav. CCXI, pag. 30

sorte che spetta ad uno dei combattenti nel soccombere ai colpi dell' avversario trionfatore; nè su di ciò dovrò estendermi dopo quanto ne dissi spiegando la tav. XLI di quest' opera (1). Il cadavere disteso a terra indica un campo di battaglia, dove contrastano i due combattenti. Quel che significhi lo scritto ch'è dietro all' equestre a destra del riguardante, non è a mia intelligenza, ed io lo reputo perciò dell' istesso tenore di quello che vedemmo nell' antecedente disegno. Tutta la rappresentanza non altro a mio parere significa se non i contrasti che nell' umana vita dalla sorte a noi preparati incontriamo, finchè si giunga ad uno stabile riposo che il gentilesimo auguravasi negli Elisi. Ho segnato qui anche gli ornati nella grandezza stessa che vedonsi nel vaso per mostrare più esattamente il gusto egiziano che l'artista studiò d'imprimere in questo vaso allorchè fu dipinto. Così le figure tutte finora in varie tavole esposte son lucidate e trasportate nel rame senza veruna variazione o restauro di parti mancanti.

TAVOLA CCCVII.

La parte del vaso avversa o posteriore alla già descritta che nominai anterior parte, è com'io dissi figurata da bacchiche oscenità, ma sulla spalla vi è una rappresentanza che sebbene in parte sia guasta, pure quel che rimane si mostra interessante per la sua novità. V'è dipinta senza meno una corsa di cocchi, parte de' quali per l'impeto della fuga fingonsi tramazzati al suolo. La meta del corso par che sia quella colonna dorica, la qual'è nel rango superiore qui nell' incisione, sebbene sul vaso segua in un rango continuato. È poi singolare il posto che occupano gli spettatori quasi fosse la gradinata d'un anfiteatro. Il premio della vincita par che debba essere un tripode, perchè vi si vede in gran dimenzione al di fuori dell' anfiteatro, o circo che dir si debba. Considerando per tanto che nella parte opposta del vaso vi son rappresentate cose spettanti al passaggio d'un'anima agli Elisi, possiamo supporre che qui sian figurati o i giuochi funebri che facevansi all' estinzione di qualche ragguardevole personaggio, e forse d'Ercole stesso, oppure sian finti i giuochi e i diletti dei quali dovean godere quei che passavano da questa vita piena di contrasti alla beatitudine pacifica e sollazzevole degli Elisi.

Che mai dunque intese il pittore di rappresentare in questo vaso? Col con-

(1) Ved. tom. I, pag. 77.

trasto delle Amazzoni ci fece intendere a parer mio i continuati contrasti che occupano un'anima chiusa in questa vita in un corpo mortale, per cui or trovasi trionfante or soccombente, finchè terminata la sua prigionia nelle mortali spoglie, passa al godimento d'ogni piacere, di che danno idea le lascivie dei satiri. Ma prima dovea quest'anima passare pei regni buii di Plutone, dove le anime ree si trattengono in pena di loro misfatti, mentre le buone passano al godimento d'ogni piacere e d'ogni sollazzo, ricevendo prima il grado di eletti ed ammessi a gustare del nettare che beatificava, e quindi in un eterno riposo godevano piacevoli spettacoli, come noi li vediamo rappresentati nella tav. CCCVII.

TAVOLA CCCVIII.

L'oggetto per cui posi questa pittura alla tavola CCCII del tomo IV fu soltanto quel di mostrare come i pittori di questi vasi compiacquersi di variarli sì di forme che di pitture sino al segno di imitare in essi le maniere egiziane, ed anche egiziani soggetti come qui si vedono le sfingi, la maschera tifonica e vari volatili, di che sono adorni gli egizi monumenti. Nè men caratteristici del gusto egiziano son gli altri ornati de' quali ogni restante del vaso è coperto. Anche il colore del fondo è qual suol essere nei vasetti che trovansi nelle tombe d'Egitto. Tutto insomma, tranne la forma del vaso comune col far de'Greci, spira il gusto che dominò sulle sponde del Nilo. Belle cose poi attendiamo di sentire dall'erudita penna del possessore di questo monumento in rapporto agli animali ch'io pongo in questa tavola CCCVIII i quali ornano l'una e l'altra parte del vaso, e saran tema di un ragionamento sulla storia naturale dei medesimi.

TAVOLA CCCIX.

La facciata principale di questo vaso ci offre un guerriero in un carro avendo a destra lo scudiere o armigero (1), com'era costume, che conduce i di lui cavalli: è circondato dalle sue donne o schiave, e preceduto da un fanciullo nudo. Si crede ivi espressa la partenza di Memnone per l'assedio di Troia. Sappiamo di qual reputazione godeva questo principe, la cui attività e

(1) Virgil., Aeneid., lib. II, vers. 476.

le cui gesta stavano in bilancia con quelle de' Greci, e ritardarono per qualche momento la presa di Troia (1). Molti monumenti ce lo rappresentano in diverse circostanze, fra gli altri il bel vaso greco dove si riconosce il suo combattimento con Achille (2). Pausania descrivendo le pitture di Polignoto nel Lesche, dice che quest' artista avea rappresentato Memnone con una gran barba e ch' avea situato presso di lui per farlo meglio riconoscere, un giovine etiope intieramente nudo (3). Questo è soggetto ripetuto nel nostro vaso. Vi si vede Memnone armato in guerra, portando la barba, e preceduto da un giovinetto nudo; circostanza non applicabile che a questo solo avvenimento. Pausania (4) aggiunge che questo principe partì da Susa per l'assedio di Troia, e sottopose al proprio impero tutte le nazioni che trovò nel tragitto che fece, il che sembra indicato per le figure a piedi che precedono o accompagnano il carro, come per ornare una marcia trionfale. Le due parti del vaso rappresentano il soggetto medesimo, ma dall' una parte le figure non sono armate, e l'artista ha voluto forse indicare l'arrivo di Memnone a Susa, mentre sull' altro lato ha figurato la sua partenza per l'assedio di Troia. Memnone ha nell' ultimo la testa coperta da una di quelle celate che hanno sopra un' aletta rossa, il che s' incontra soltanto ne' vasi antichi, e che sembrano esser de' primi tempi della Grecia; egli ha come si narra in Omero un grande scudo che lo cuopre dai piedi fino alla testa (5). Il guerriero che l'accompagna a piedi tiene uno scudo rotondo il cui ὀμφαλὸς è dipinto in bianco; porta un elmo che gli cuopre intieramente il viso, come si osserva nelle antichissime pitture (6). Il finimento de' cavalli è conforme alle tradizioni conosciute (7), ma il costume delle figure a piedi e specialmente delle donne è singolare, e tale qual si vede soltanto nelle più antiche statue greche o etrusche (8). Questo consiste in un manto rigato di molti colori ed ornato di

(1) Homer. Iliad.

(2) Millin, Peintures ant., t. I, pl. XIX, XX.

(3) Phocid., lib. X, c. XXXII.

(4) Ivi.

(5) Iliad., c. V.

(6) Tishbein, tom. IV, pl. XVIII.

(7) Poll. X, 12.

(8) Statue del museo cortonese, tav. V, e delle antichità d'Ercolano tom. III.

pietre preziose. La testa delle donne è cinta d'un nastro ed i lor capelli cadono negligentemente sul loro collo, come si vedono in molti monumenti (1). Questo vaso è ornato nel modo stesso di quello che rappresenta il combattimento di Teseo col Minotauro in quest'opera (2), al quale viene attribuita dal Lanzi una antichità lontanissima; nè ha minore analogia in quanto al costume delle persone ed al carattere del disegno col vaso d'Antifate pubblicato dal D'Hancarville, ove le iscrizioni sono scritte da dritta a sinistra. In una parola tutto sembra concorrere a far riguardar questo monumento come un dei più preziosi di tal genere. Questo vaso con la respettiva interpetrazione supra esposta si trova nell'opera del sig. Laborde (3).

TAVOLA CCCX.

È opinione dell'erudito Millingen che in questa pittura di un vaso fittile ravvisar si potesse il figlio d'Ulisse in casa di Nestore, la cui avanzata età manifestasi dai capelli canuti e rari che ha nel suo capo il vecchio incurvato su d'un bastone; ma riflette poi che le altre circostanze espresse nella pittura mal si accordano con quelle descritte da Omero per ammettere una simile spiegazione, e gli sembra in sostanza non potervisi riconoscere che una scena generale di ospitalità (4). Tuttavolta può riguardarsi tale anche l'accoglimento di Telemaco presso di Nestore, e le donne ivi aggiunte possono indicare i buoni uffizi che al forestiero facevansi dalle ancelle di casa. Che se qui non è rappresentata ogni circostanza del sacrifizio e del convito effettuato dalla famiglia di Nestore all'arrivo di Telemaco a Pilo, come racconta Omero, forse ciò avvenne perchè il pittore non ebbe nel vaso un sufficiente campo da rappresentare quel fatto nel suo pieno aspetto. Forse questa pittura può anche significare secondo il prelodato Millingen un giovine guerriero che parte per la guerra, prendendo congedo dal vecchio suo padre, il quale lo esorta a combattere valorosamente per la patria. Presso un popolo guerriero, egli prosegue, doveva esser caro il moltiplicare le rappresentazioni di eguali scene, ed ammetterle

(1) Tishbein, tom. IV, pl. LX. D'Hancarville, tom. I.

(2) Ved. tom. II, tav. CII, CIII.

(3) Collection des vases grecs du compt. de Lamberg etc., tom. I, pl. III p. 2.

(4) Millingen, Peintures antiques et inedites de vases grecs, pl. LV.

sotto gli occhi della gioventù; così trovansi spesse volte soggetti di questo genera sopra i vasi dipinti (1).

TAVOLA CCCXI.

Nella parte avversa del vaso il prelodato Millingen vi ravvisa due guerrieri o cacciatori vestiti di clamide ed ognuno armato di due aste pure, e colla testa coperta dalla causia. Essi trattengonsi con una giovine donna che porta un vaso ed una tazza (2). Chi per altro volesse ravvisarvi qualche omerico avvenimento potrebbe rammentarsi che Elena veduti in casa del consorte due ospiti parvegli riconoscere in un di essi le sembianze d' Ulisse nella persona di Telemaco di lui figlio, e seppe quindi ch' egli era accompagnato da Pisistrato il figlio di Nestore, poichè Pisistrato stesso manifestò il proprio nome e quel dell'amico. E considerando Elena la malinconia di Telemaco per non aver trovata alla corte di Menelao novella alcuna del padre n' ebbe pietà, e dette a lui nel vino ch' era per bere un certo farmaco opposto al pianto. In questa pittura si potrebbe dunque supporre la donna essere Elena, ed il giovine a sinistra del riguardante esser Telemaco diademato in fronte come figlio primogenito di un re, e per conseguenza erede sicuro del paterno regno, mentre Pisistrato che manca di tal fregio non potea sperare di assidersi sul trono per esser l' ultimo di sua famiglia.

TAVOLA CCCXII.

L' Italinski ravvisa in questa pittura di un vaso fittile della raccolta amiltoniana un soggetto simile alla tavola antecedente, ma il descrive alquanto diverso, e dice in sostanza che vi è rappretentato Telemaco in Sparta in casa di Menelao. Viaggiando il giovane eroe per aver nuove di suo padre, giunse a Pilo in compagnia di Pisistrato figlio di Nestore, e ben sapendo Menelao chi erano questi ospiti, narrò loro vari accidenti della vita d' Ulisse lo che angustiò grandemente Telemaco, e fece piangere tutti i circostanti. Elena accorse al nome di quelli stranieri e volle ancor essa raccontare a Telemaco alcuni fatti della vita del figlio di Laerte, ma vedendo sempre più addolorato Telemaco, li preparò

(1) Millingen cit., pag. 81.
(2) Ivi, tav. LVI.

una bevanda che lo tenesse almeno per ventiquattr'ore tranquillo Elia fa presentare la tazza da una sua cameriera ed esorta quel principe a bevere. Non è facile il dir se l'uomo appoggiato al bastone sia Menelao (1). Telemaco peraltro è vestito tal quale lo descrive Omero (2).

Qui l'eroe pileato tien luogo di Pisistrato che vedemmo nell'antecedente tavola; ma si piccola varietà può concedersi alla fantasia del pittore. Fu trovato questo vaso nei contorni dell'antica Capua.

TAVOLA CCCXIII.

Nella tav. LXXVII di quest'opera io riconobbi lo sposalizio di Peleo e Teti in una coppia di persone che si tengon per la mano (3). L'epigrafi dei due nomi indicanti i due sposi assicurano del soggetto. In questa CCCXIII tavola comparisce una rappresentanza di simile atteggiamento, il giovine sposo tien per mano la sua fidanzata, ed è coperto di quel manto che dicesi civico, e che sicuramente conveniva usarne il giorno dell'imeneo (4). La sposa inoltre è velata in testa, come si vede in altri soggetti di simili fatta. Dietro a lei vi giudico per conseguenza una pronuba che accompagna la sposa all'imeneo. I due numi Apollo col ramo d'alloro in mano, a Diana con arco e faretra sono le deità che secondo il Panofka, che il primo ha pubblicata questa pittura, presiedono ai di delle nozze (5). Ogni restante è congetturale. La donna ch'è accanto a Diana par che prevenga il suocero della imminente venuta de'nuovi coniugi in casa, ed ei par che li aspetti alla porta della casa. È la barba, che facendo una differenza d'età, mi fa credere che siasi voluto accennare con essa il figlio più giovine del padre perchè imberbe.

(1) Italinski, Pitture di vasi antichi posseduti dal cav. Hamilton, tomo I, tav. XIV.

(2) Odis., lib. XV, vers. 61.

(3) Ved. la tav. LXXVII.

(4) Plut. Amat. X, ap. Panofka, Recherches sur les veritables noms des vases grecs ec., pag. 39, not. I.

(5) L. cit. tav. VIII, not. 4.

TAVOLA CCCXIV.

La pittura che qui osserviamo non differisce quasi niente da quella che vedemmo nel secondo rango della tav. antecedente, e che giudicammo l' imeneo di due sposi. La colonna che in più luoghi dicemmo essere un simbolo d' una divinità o d' un tempio qualunque (1), può significar qui la santità del nodo coniugale. Quel che poi significhi la donna che ha un ramoscello in mano dove sta aderente una foglia di vite, non saprei dirlo con sicurezza, nè le ipotesi son ben accette da chi brama istruirsi. Questo vaso inedito di vernice nera bellissima, con figure rossiece, esiste nella R. Galleria di Firenze.

TAVOLA CCCXV.

» Mira qui o erudito lettore, cosi l' interpetre (2), uno di quei vasi di creta dipinta destinato ad uso funebre dalla pietà degli antichi. Da una parte vi è una stele sepolcrale con la seguente epigrafe in versi greci:

ΝΩΤΩΙ ΜΗΝ ΜΑΛΑΧΗΝ ΤΕ ΚΑΙ ΑΣΦΟΔΕΛΟΝ ΠΟΛΥΡΙΖΟΝ
ΚΟΛΠΩ Δ'ΟΙΔΙΠΟΔΑΝ ΛΑΙΟΥ ΥΙΟΝ ΕΧΩ.

E chiunque della greca metrica si conosce, vede subito che al primo verso manchi un piede. Però il ch. sig. cav. D. Francesco Carelli segretario perpetuo dell' accademia R. ercolanense, alla cui collezione già appartenne, coll' autorità di Eustazio lo emendò dottamente, ed in una particolar dissertazione dichiaronne il concetto con la profondità della sua peregrina erudizione. Secondo il di lui avviso fu sbaglio del pittore l' aver situato il punto diacritico dopo il Δ, ed il distico secondo lui va restituito così.

Νωτῳ μεν μολαχην τε και ασφοδελον πολυριζον
Κολπῳ δ' Οιδιποδαν Λαΐου ὑιον εχω

e ne traducono il senso così

Sul dorso ho dell' asfodelo le foglie
Ed in sen di Laio le mortali spoglie.

Ben si vede che qui si fa parlare lo stesso monumento, come si osserva

(1) Ved. tom. I, p. 52, e Monum. etr. ser. V, 69.
(2) Quaranta, Real museo Borbonico, vol. IX, tav. XXVIII, fas. 34.

in altro vaso di quel museo (1). Il dire che avea sopra di se la malva e l'asfodelo, pianta che produce nelle radici molti bernoccoli, atti al cibo, è indizio della vita sobria degli antichi virtuosi mortali, che di tali semplicissime vivande, cioè delle foglie della prima, e de' tuberi dell'altra cibavansi (2) ».

Di questa singolar pittura occupossi anche l'eruditissimo inglese Millingen e da lui pare a me, che abbiamo la più esatta versione di quel funebre distico, leggendovi egli così.

Sul mio dorso è la malva, e l'asfodelo molto bulboso.

Ma nel mio seno racchiudo Edipo figlio di Laio.

Il distico col quale è supposta la tomba indirizzarsi agli spettatori, dice quel dotto inglese, è addotto da Eustazio, e par che fosse una forma usata comunemente nelle iscrizioni sepolcrali, variando solamente il nome, la patria ed altre circostanze relative al defunto. Eustazio lo attribuisce a Porfirio, ma erroneamente come è reso evidente da questo monumento, il quale non può essere ascritto ad un'epoca più antica della guerra sociale ed in conseguenza resulta essere anteriore di vari secoli a quel celebrato filosofo.

L'asfodelo e la malva piante menzionate dalla iscrizione, supponevasi aver servito di cibo agli uomini nell'antica età dell'oro, quando esse crescevano spontaneamente, e si ottenevano senza cultura. Si allude spesso a quelle come a simboli della primitiva innocenza, e come tali esse eran tenute per nutrimento delle anime felici che godevano l'immortalità negli Elisi. Quindi eran sacre a Proserpina e venivan poste sulle tombe come offerta molto gradita ai Mani. Fin qui scrive il già lodato inglese archeologo (3).

« Sappiamo da Pausania che Edipo ebbe monumento in Atene, ma non ne descrive la forma, come fa di quello d'Epaminonda, dove fu posta una colonna collo scudo ornato d'un dragone. Tal pittura non si dee credere fatta a capriccio dall'artista; imperocchè erano i Greci diligentissimi nella convenienza delle forme, cioè nel giusto rapporto del dipinto col carattere e col-

(1) Quaranta, illustrazione d'un vaso italo-greco che si conserva nel Museo Borbonico, pag. 13.

(2) Quaranta cit.

(3) Millingen, Ancients unedited manuments principally, af grecian art., tav XXXVI.

l'azione del soggetto rappresentato, e colle usanze nel proprio tempo vigenti. Benchè l'epoca del vaso sia senza dubbio posteriore non poco a quella d'Edipo, pure si attenne certamente il dipintore alla tradizione generalmente ricevuta per non dare un sepolcro splendido a quel re, delle cui strane avventure ogni parte della Grecia qualche monumento serbava. Uno più semplice ne aveva Laio suo padre in quel luogo appunto dove Edipo l'uccise senza conoscerlo, cioè di un sol mucchio di sassi, e tal'era pure quello del servo che lo accompagnava ». Così l'erudito Quaranta (1). Ma intanto chi legge non ama di arrestarsi qui senza prima aver da chi spiega sodisfacente contezza del circolo che porta in mezzo una croce, e dei due giovani ammantati che stanno attorno al sepolcro. Ma di ciò torneremo a ragionare in parte spiegando la tavola seguente. Dal parer vario dei precitati archeologi si trae in sostanza che la stele sepolcrale qui dipinta par che indichi piuttosto la generalità dei pietosi uffizi destinati alle tombe dei morti che allo special sepolcro di Edipo figlio di Laio qui nominato probabilmente per qualunque altro siasi eroe, o per l'anima stessa del morto col quale fu sepolto il vaso in esame.

TAVOLA CCCXVI.

Io proseguo qui a trascrivere quanto di questa pittura scrisse il ch. Quaranta, giacchè trovasi eseguita nel vaso, dove dalla parte opposta è l'antecedente. « Quanto al rovescio di questo monumento, prosegue il prelodato archeologo, par che sia da trarsi dalle figure del dritto; poichè l'uomo e la donna che vi son rappresentati, si preparano a far le solite libazioni sul tumulo: quegli porta difatti il ramo espiatorio, e questa la sacra benda e la cassetta dove solevano rhiudersi i mortuari profumi. Sarebbe ora da spiegare perchè mai un vaso nel quale è dipinto il sepolcro d'Edipo fosse stato rinchiuso in un sepolcro che non avea relazione veruna con quel re tebano. Rammentandosi però, che in altre simili stoviglie comparisce ora il sepolcro di Troilo, ora quel d'Agamennone, si può credere che ciò nascesse da certo ciarlatanismo, per dir così, degli antichi. Molti di questi vasi trovati nelle tombe erano quelli che il defunto aveva avuto in dono in occasione di nozze,

(1) Real museo Borbonico, fasc. 34, vol. IX, tav. XXVIII

o quando aveva dato il nome tra gli efebi, o in premio di qualche battaglia o di qualche giuoco. Molti altri dai congiunti e dagli amici portavansi nell'atto stesso di chiudere il cadavere nel sepolcro. Ora perchè i donatori potessero mostrare nella tumulazione che vasi tali non erano di que' dedicati ad uso profano, ma bensì fatti dipingere appositamente all'uopo, gli artisti vi rappresentavano siffatte tombe di eroi, credendo in questa guisa non solo di abbellirli, ma di nobilitarli ancora (1) ».

Questo è il pensar del Quaranta rispetto all'uso ed al destino de' vasi. Da lui per altro non impariamo quel che pensar si debba dei due giovani ammantati e col bastone in mano, attorno al sepolcro, che certamente non sono in atto di libare al defunto Edipo; nè quel disco fregiato d'una croce si lascia intendere circa l'oggetto per cui si vede dipinto in mezzo ai due ammantati. Credo per altro che non anderebb' errato colui che supponesse esser questi alcuni simboli arcani dei misteri del paganesimo, l'occultazione de' quali era loro primario requisito. E poiche un tal soggetto è piuttosto frequente nelle pitture de' vasi, così avendo avuta ancor io l'occasione di trattarne illustrando i vasi di quest' opera, dissi ch'esser potevano due efebi attorno ad una stele sepolcrale, in atto di rendere ossequio ai Mani dei loro amici o congiunti (2). E siccome questi atti pietosi facevansi dagl'iniziati ai misteri con segni a simboli del tutto arcani ed occulti, così non c'è venuto fatto di sapere il significato del disco già indicato, poichè quasi nessuno degli antichi ardisce di parlar di questo nè d'altri simboli intelligibili dipinti nei vasi, perchè spettavano agli occulti riti dei loro misteri. Per le ragioni medesime ho luogo di supporre che i due personaggi di questa CCCXVI tavola non sien già preparati direttamente a far libazioni sul tumulo anzi descritto, ma piuttosto, com' io dissi anche altrove (3), siavi un erodulo, ed una sacerdotessa iniziati con indizi emblematici de' misteri: la cassetta mistica, la sacra benda sì nella cesta, che appesa alla parete (4), il ramo che ha due volubili viticci indicanti le acque o marine o fluviatili (5), e forse quelle dei

(1) Quaranta cit.

(2) Ved. la spiegazione della tavola CLV, tom. II, pag. 70

(3) Vedi la spiegazione della tavola CXLII.

(4) Ved. tom. I, tav. XII

(5) Ved. tom. II, pag. 6.

fiumi infernali, non raramente rammentati con simbolici segni in questi vasi (1), sono per me indizi manifesti di una mistica ed incognita rappresentanza. Quel nudo giovine si può supporre un neofito, il quale imitar vuole un eroe nella vita che intraprende, e forse qui l'eroe sarà lo stesso Edipo. Porta perciò la sua veste soltanto sul braccio in segno del corpo, col quale cuopre l'anima, e nel vestirla d'umana spoglia, com'io dico anche altrove (2), cioè nel vivere, lo prende per suo modello, sperando aver quell'eroe per conduttore della di lui anima alla casa degli Dei (3). Chi poi creder volesse quella donna una Vittoria ed il giovine l'anima di un iniziato che onorato della vittoriosa benda de' misteri attende d'essere ammesso a goder degli Elisi, troverebbe molti altri soggetti di vasi dipinti che rappresentano questo medesimo psicologico avvenimento (4). Il ch. inglese Millingen ha dato nei suoi monumenti inediti un esemplare delle figure di questo vaso con dotta interpetrazione, e lo stesso ha fatto l'autore anonimo della dottissima Dissertazione esegetica intorno all'origine ed al sistema della sacra architettura presso i Greci.

Or voglio manifestare una difficoltà che ad ammettere quanto dicesi di questo vaso mi si affaccia alla mente. Son concordi vari archelogi nell'approvare che vasi del genere di questo si eseguissero all'uopo di chiudersi ne'sepolcri degli amici o congiunti estinti, e perciò con tombe d'eroi e con siffatte lugubri rappresentanze; ed io dico di più, il colore stesso di creta cotta su fondo lugubre e nero ne mostrava l'analogia col funebre uffizio al quale si destinavano. Ma non sò poi come ammettere che vasi tali eseguiti con egual metodo con egualissime forme e con siffatti tetri colori regalar si dovessero tra gli sposi il dì delle nozze, come dicesi di quei rappresentanti nella tavola antecedente, giacchè tra il cerimoniale di nozze e quello de' funerali grande ma grande assai dovea corrervi differenza. Non ostante peraltro mi arrenderei ad ammetterlo se almeno una qualche testimonianza di contemporaneo scrittore mi ci volgesse. Dobbiamo dunque ammettere come cosa di fatto che vasi tali usavansi per funerali, nella quale occasione lasciavansi

(1) Ved. tom. IV, tav. CCCV, p. 10.

(2) Ved. tom. I, pag. 35.

(3) Ivi

(4) Ved. Monumenti etruschi o di etrusco nome, ser. V, tav. XLI e LXVIII.

nei sepolcri, giacchè ce li troviamo, ma intanto attendere qualche persuadente prova che i vasi medesimi siensi mutuamente donati tra sposi e spose.

TAVOLE CCCXVII E CCCXVIII.

Per questo vaso vengono prodigati encomi tali, che lo dichiarano per uno de' più belli che finora di tal genere siano tornati alla luce. Quindi è che sarebbe inconveniente il defraudarlo alla cognizione di chi legge la presente opera. Nè io credo che debbasi trascurar di conoscere la dottissima ancorchè alquanto prolissa illustrazione che ne scrisse l'erudito Quaranta, che io riporto quasi che intieramente.

« Questo vaso che vale quanto un intiero museo, così scrive il citato archeologo, fu trovato nell'antica Luceria Alfaterna, e facea parte della insigne collezione di Vivenzio, per cui trovasi presentemente nel R. museo Borbonico. Esso è largo nella bocca once 11, alto due palmi, ed altrettante once compresovi il coperchio, mostrandosi di nolana manifattura la più perfetta. Ha le figure rosse in campo nero ed una sì lucente vernice da paragonarla a perfettissimo smalto. Ma quel che lo rende il più pregevole fra quanti ne furono dissotterrati fin ora, è la singolarità del concetto dipintoci, i pregi dell'arte, e le iscrizioni che vi si leggono ».

« Vedesi cangiato nella statua di Bacco barbato un albero di alloro, avendovi fatto passare da prima una tunica a molte pieghe, ed una sopravveste adorna dei bei ricami, e poi fittavi in cima una maschera o testa del nume, dalla quale ergesi un modio d'onde spuntano intorno intorno a guisa di punte alcune piramidali figure. Mostransi in oltre sulle spalle di questo simulacro due ovati, forse specchi. In fine escono fuori dall'un lato e dall'altro de' rami di edera, e a lui davanti sta un desco sul quale sono alcuni pomi di varia grandezza, e v'è il cantaro sacro al figlio di Semele, in mezzo a due grandi vasi, somiglievoli a questo stesso dove si trovan dipinti. Da uno di essi leggiadra donna cinta d'ederacea corona, d'onde le scendon per gli omeri gli acarmigliati capelli, vestita di tunica, senza maniche, e sopr'essa la nebride, e chiamata ΔΙΩΝΗ nell'epigrafe, va attingendo con un simpulo il liquore per versarlo in altro vaso che tiene in mano. E quel simpulo è della forma appunto d'altro simpulo in bronzo trovato in questo vaso. Simile alla descritta corona è quella che cinge il crespo crine alle tre rima-

nenti donne, agitate da sacro furore intorno alla finta statua di Bacco, tutte adorne della stessa tunica e della nebride. Una di esse va scuotendo due tede fiammeggianti, ed un'altra una face ed un tirso. La terza percuote il tamburino, ed è appellata ΜΑΙΝΣ nella iscrizione aggiuntavi. Questa è la parte più nobile o sia il diritto del vaso ch'è alla tav. CCCXVII ».

« Nella tav. seguente CCCXVIII, che suol dirai il rovescio del vaso medesimo comparisce una suonatrice di doppio flauto, in atto di guidare tre altre vaghe femmine, di cui la prima detta ΦΑΛΕΙΑ nelle lettere che le stanno di sopra, tiene nella destra mano la ferula, e nella manca una face; la seconda appellata ΧΟΡΕΙΑ ne' caratteri posti in su la sua testa ha la nebride, e va pure suonando il tamburino; la terza infine oltre la tunica è involta in largo manto, sicchè col suo sinistro braccio tutto ricoperto al par dell'altro appoggiato al fianco, appena così impacciato può sostenere la ferula »

« Ora il vedere qui un albero ed una testa o maschera uniti insieme per imitare la statua di Bacco, veder questo in aperta campagna, vedere offerte di vino fatte da sole donne sopra una tavola, dove stan vari pomi, tutto persuade che siavi figurata una libazione dopo la vendemmia fatta da quattro donne travestite da Baccanti a Bacco Briseo, ossia al nume dell'uve premute, ad imitazione del culto segreto che gli si prestava in Lesbo. Il tronco d'un albero fu pertanto considerato come la prima statua con che i campagnoli adoraron Bacco, e che in Lesbo appunto alcuni marinari di Metimna pescarono un tronco di olivo che terminavasi in una testa di Bacco, detto perciò Fallene, e adorato santamente per comando d'un oracolo (1): tronco simile a quello, che intagliatavi la testa di Bacco, veggiamo qui fitto nell'albero. Era pur Bacco Briseo il nume che portava i frutti alla dolcezza della maturità, il nume della vegetazione, Brisee in oltre eran chiamate certe ninfe protettrici de' campi mentre Brisea per testimonianza d'un commentatore di Persio importava lo stesso che dolce (2) e Briae dicevansi le uve permute (3), ed Omero perciò chiama il vino dolce come il miele (4), il perchè il Bacco Briseo veniva ad esser quasi lo stesso del Bacco Dendrite (5),

(1) Pausan., Phocid., 19, 2.

(2) Comm. ad Pers., sat. I, 76

(3) Columella, XII, 39. Ved. Koeter ad Heraclid. Pontic., p. 51.

(4) Homer., Iliad. X, vers. 401.

(5) Pausan. Phocid. XXXI, 2.

cui erano consacrate le Oscoforie, e Falloforie (1). Nè di poco momento riuscirà l'imparare da Columella che gl'Italiani eran quc'dessi che la voce di Briseo a significare le premute uve adopravano. Senza che nel famigerato *senatus-consulto* intorno ai Baccanali chiaramente si leggono le cerimonie che i Baccanali d'Italia avean comuni con quelli dell'Asia minore: oltre alla parte che potettero anche prendervi le colonie della Grecia transmarina venute fra noi. Nulla diremo delle tre donne chiamate ΜΑΙΝΑΣ ΧΟΡΕΤΑ e ΘΑΛΕΙΑ; cioè la Furibonda, la Saltatrice, e la Festiva, poichè si vede chiaro in questi vivi aggiunti la descrizione del furore, del ballo e della ilarità, di quelle cose in somma che formavano l'essenza di queste bacchiche cerimonie (2) ».

« Cade ora l'esame sul nome di ΔΙΩΝΗ dato a quella da cui si compiono le parti principali di questa scena. Esiodo nomina una Dione figlia dell'Oceano e di Teti, e conseguentemente sorella d'Acheloo. Così è chiamata anche da Apollodoro e da Igino una delle Nereidi, una delle ninfe Dodonee, ossia una Iade. Ed Omero che di Dodona ebbe contezza appella Dione moglie di Giove. I Greci mitologi tennero questa Dione come una Titanide. È per altro notabile che ravvisaron costoro in questo personaggio un principio umido, e perciò trovar debbesi la etimologia di questa parola in *diano* bagnare d'onde uscirono *dieros* e *Dios* nello stesso segno di umido, altro non importando anche *Dis* Giove, se non pluvio. Perciocchè le tempeste furon la causa del religioso timore; onde la medesima significazione ebbe il *Deus* de'Latini, da *devo* bagnare; e Dea i Tirreni chiamarono anche *Rea* quasi avessero detto, un principio fluido (3). Dunque Dione qui è la mescitrice, quella sacra ministra che per la libazione tramuta il vino di un vaso in un altro, una vera ninfa Brisea (4). E si che l'orgaismo e la letizia e la danza e soprattutto la libazione maravigliosamente si addicono a Bacco Briseo, dovendo il culto assomigliarsi al nume che di gioia e d'abbondanza era l'apportatore. E lo stesso sacro entusiasmo di queste donne (5), simbolo dell'impeto non possibile a

(1) Pausan. Achaic., XXI, 2.
(2) Plutarc., De Cupid. Divit., pag. 527.
(3) V. Esich. I, pag. 217, ed Alberti, Lennep. Etimol. Ling. Gr. p. 234.
(4) V. Etimol. magn. in v. Βρυάζειν. Esich. I, p. 768 ed Albert.
(5) Ved. lo Scoliaste d'Euripide Hec. 918; Esich., l. cit.

resistersi, con che si manifestano le produzioni della natura era ancor esso conveniente a Bacco Briseo, tal che col verbo *bryazein* veniva espresso ».

« Ora spiegheremo alcunchè spettante a Bacco qui figurato. L'edera è pianta a lui cara, perchè colla sua freschezza temperavasi l'ardore del vino; l'albero s'è d'alloro si riferisce alla ghirlanda ch'ei portava come si vede ne' vasi greci dipinti. Il modio o calato che si vede sulla sua testa (1) gli appartiene, come a nume ctonio terrestre (2) e Plutodote, ossia dator di ricchezze (3). Anche Serapide per questa ragione non differiva da Bacco, ed al suo capo eziandio s'imponeva il modio per indicare ch'egli alimentava i mortali con i frutti della terra (4). Le punte che vi si vedono rammentano certe ciambelle formate a guisa di piramidi, che stavano come oggetti segreti nelle ciste mistiche, e si credono simboli non equivoci delle Falloforie (5). Dopo il sacrifizio usava che gli astanti nel partirsene portavano a casa una porzioncella di quelle ciambelle che credevano efficaci a liberare dall'epilessia, dalla grandine, e da somiglianti malanni (6). E chi si rammenta dei vari altri oggetti sferici che si custodivano entro le ciste (7) mistiche ben potrà ravvisarne taluni sul desco avanti a quel simulacro di Bacco, e inclusive ravviserà gli specchi delle ciste mistiche in quei due dischi che fiancheggiano la testa del nume ».

« Parlando ora della sopravveste del dio vi si ravvisano sul petto certi raggi, che ricordano essere stato Bacco adorato sotto la figura del sole, al dir di Macrobio. Questa sopravvesto serviva in certo modo a consacrare il simulacro; e soleva esser di porpora, cui l'oro intessuto o ricamato meritava il nome di *crisopasto* o *crisosemo*, ed una consacrazione può forse ravvisarsi nelle tenie attaccate a piè del cantaro bacchico, le quali, come ognun sa, tanta parte vi ebbero nelle sacre cerimonie degli antichi ».

(1) Plutarc., De cupidit. Divit., pag. 124 ed. Wittemb.

(2) V. Artemidor. Oneirocrit. II, 44. Hemstereh. ad Lucian., tom. I, part. I, pag. 378.

(3) V. Schol. Aristoph. in Ran., vers. 498. Cic. De nat. Deor. II, 26.

(4) Rufin., Hist. ecclesiast. II, 23.

(5) V. l'Antologia latina VI, 64.

(6) Simplic. Comment. ad Epictet., c. XXXVIII, p. 219 ed. Schertigh.

(7) Monum. etr. o d'Etrusco nome, ser. II, pag. 49, 57, ser. III, p. 274, ser. V, p. 68, 114.

« La vaga fascia che girando verso il piede di questo vaso forma per così dire lo strato dove stanno tutte le figure, componesi di varie linee intrecciate, come appunto comparisce il laberinto di Creta nelle monete di Gnosso (1). Or chi ha imparato da Erodoto (2), che il laberinto era simbolo della trasmigrazione delle anime che in tremil' anni compivasi: chi ricorda che per questa ragione nel laberinto contavansi tremila stanze, metà sotterra e metà sopra, non potrà dubitare che una significazione non si possa ben anche a questo fregio attribuire. E questa vuolsi derivare dalla potenza che Bacco esercitava nella vita futura. Sostenne Giuliano che Bacco avessa ricevuta da Giove la creazione individuale (3), da cui egli stesso era uscito, e quella comunicata a tutte le cose visibili, come gran demiurgo (4). A lui furon date due grandi tazze o crateri, una della dimenticanza che facendo obliare alle anime la loro origine le spingeva a scendere nei corpi (5), un' altra della sapienza alla quale appressandosi le anime si ricordavano del cielo, e cercavano di tornarvi. Le anime poichè accostavansi al primo vaso, scendevano in terra per una particolar simpatia che aveano coi corpi (6). Ma dopo aver dimorato in essi rompevansi que' legami che le tenevano avvinte, ed erano consegnate all' invisibile Plutone (7), e quivi appressandosi al cratere della sapienza rammentavansi di nuovo del cielo (8). A tal uopo stava un' urna nel segno dell' Aquario detta *calpis* (9), dove il supremo giudice dei trapassati agitava le sorti che doveano decidere il finale ritorno delle anime alle sfere per le porte dei numi. Se non che prima che le anime tornar potessero in cielo abbisognavano di purificarsi (10) peregrinando per anni tremila come pretesero i Pittagoriei o almeno per un triplice giro, giusta il fraseggiare di Pindaro ».

« Or poichè Bacco ed i suoi misteri servivano di purificazione alle anime

(1) Combe, Mus. Hunter., tab. 18, n. 17.
(2) II, 123.
(3) Orat. v, pag. 179, ed. Sponh.
(4) Macrob. Somn. Scip. I, cap. 12.
(5) Plotin. Ennead. IV, 9.
(6) Plat. in Cratil., p. 70.
(7) Plotin. IV, 94.
(8) Igin. Poet. Astronom. III, 28, p. 580 ed. Stav.
(9) Macrob. in Somn. Scipionis, I, 12.
(10) Monum. etr., ser. II, p. 351, 353.

e loro preparavano facile il ritorno alle sedi beate, chi non vede quanto acconciamente in un vaso bacchico come il nostro siasi disegnato il laberinto a significanza di quella peregrinazione su cui il nume tanto impero aveva (1)? »
Quanto ho qui trascritto è poco meno di quanto dottamente scrisse il Quaranta per illostrare il significato della pittura ch'è in questo vaso. Il suo scritto manca in vero di quella brevità che si deve usare in simili trattati, ma io volli riferire la di lui opinione, onde vedasi che poco o niente differisce da quanto anch'io scrissi non sono molti anni relativamente ai soggetti dipinti in questi vasi (2), e parmi vedere che non pochi di essi tendano a rammentare qual esito aver dovesse, a tenore del gentilesimo, l'anima che parte dal corpo dal momento che cessiamo di vivere; e credo che tai soggetti vi si effigiassero, perchè i vasi de' morti che per lusso esser dovevan dipinti avessero in quelle pitture de' soggetti analoghi all'oggetto per cui eran fatti, vale a dire per accompagnare i defunti alla tomba, e seco loro esser sepolti. Rapporto a questa pittura ch'esaminiamo avrei detto di più che i due vasi posti sul desco davanti al simulacro possono alludere ai due vasi siderei pe' quali transitano, come dicemmo, le anime nel passaggio loro dal cielo alla terra. Ma poichè per principal requisito di questo monumento fu in principio encomiata la perfezione colla quale è dipinto, così riferirò alcunchè di quanto ne dice il prelodato archeologo sig. Quaranta.

Egli giudica primieramente impareggiabile il magistero con che le figure vi furono condotte, nè in ciò pare a me che esageri, se vero è com'egli afferma, che va innanzi a tutti gli altri del museo Borbonico non solo, ma di ogni privata collezione, ed a quelli inclusive tanto encomiati degli scavi di Vulci. Qui nullo stento ci ravvisa, niuna fatica; grandissima bensì vi scorge la facilità dell'artefice, coll'accompagnatura d'un'ammirabile franchezza nel circoscrivere i corpi a seconda di ciò che vollesi rappresentare. Nel considerar poi la perfetta proporzione di queste figure ben ci rammenteremo che fra gli antichi pittori, più d'ogni altro fu andato in traccia di lei. Da ultimo qual nobiltà ed elezione di attitudini in queste donne! quanta grazia ne' panneggiamenti! che maniera di arieggiare nelle teste e quanta vaghezza! Non diresti di esse, come della menade di Scopa che non il pittore, ma Bacco stesso ab-

(1) Quaranta cit.
(2) Monum. etruschi o d'etrusco nome, ser. V.

bia loro ispirato il sacro furore? Da' quali pregi tutti siamo condotti a credere che non copia ma originale sia questa pittura e di insigne maestro. Qual mano infatti avrebbe potuto imitare quelli audaci tocchi che vediamo in questo vaso dipinto, quella tenerezza di movenze, e que'colpi che diresti sprezzati o quasi gettati a caso, i quali fanno conoscere a un tempo l'intenzione del pittore, ed una maravigliosa somiglianza nel naturale, non possibile a trovarsi nelle copie (1)?

TAVOLA CCCXIX.

Ovunque io mi volgo a ricercare il significato delle pitture dei vasi fittili, rare son quelle che non presentino qualche simbolo eufemico o mistico della morte, di che pare che ormai convengano gli eruditi i più accreditati del nostro tempo. Del vaso le cui pitture qui si trovan divise in due tavole si accerta, che rapporto allo stile ed all'interesse archeologico pochi altri vasi han prodotti gli scavi di Etruria simili a questo. Vedutolo il cultissimo sig. Duca di Luynes di tanta importanza, fecesi un pregio di occuparsene con accompagnarlo di una dotta interpetrazione, dalla quale traggo (2) quanto sono per riferire.

Un venerabil personaggio assiso su nobil trono con scettro regale in mano sta in atto di libare su d'un rogo al quale viene attaccato il fuoco da un uomo in costume di cammillo o servente dell'altare. Dei due soggetti non saprebbesi indovinare il significato se nol palesassero le due appostevi iscrizioni in greco idioma ΕΥΘΥΜΟ Eutimo, e ΚΡΟΕΣΟΣ, Creso. Le avventure del principe della Lidia, la sua prosperità, e la sua caduta tornano subito in mente. Si riconosce tuttavia magnifico inclusive sulla pira ove Ciro l'avea condannato ad esservi arso dal fuoco. Già principia il supplizio, e l'esecutore delle sentenze ha posta mano all'opera crudele.

Ma il cultissimo interpetre prende ad esame l'esecuzione e non la trova conforme ai dettami delle tradizioni conservateci dagli storici. Questo re, dic'egli, in pomposo costume ed in tutto lo splendore della possanza, assiso

(1) Quaranta cit.

(2) Luynes, Cresus vase du cabinet de M. Durand, Monum. ined. dell'Institut. di corrispondenza archeol., tav. LIV, an. 1833.

intrepidamente su del suo trono, e facendo tranquillamente una libazione sul punto di morte, è egli mai lo stesso Creso che invocava dolorosamente il nome del legislatore ateniese implorando nel tempo stesso il soccorso d'Apollo, che liberasselo dalle fiamme? I suoi abiti son quei d'un re di Lidia? o piuttosto quei che i Greci nel dipinger vasi ponevano ai grandi Dei, come Giove e Nettuno (1)? Cos'ha d'asiatico il servo che dà fuoco alla pira? il di lui nome e come il suo vestiario tutto alla greca (2). Dov'è Ciro? I Persiani che assister doveano al supplizio del soggiogato Creso? Ma il dotto interpetre lungi dall'addebitare il pittore d'incongruenza nel rappresentare un fatto storico del tutto asiatico con greche maniere, procura d'indagare il motivo di tale aberrazione. Per siffatte ricerche egli usa il metodo già praticato con plauso dal cultissimo Panofka di separar dal vero storico tutto quello che vi abbiano potuto in seguito aggiungere di favoloso, e ciò distinguendo l'impossibile dal verosimile, poichè pensa che la favola nasca nel seno della storia. Un fatto relativo a Creso e ben verificato da storiche memorie porta ch'egli possessore del più ricco paese dell'Asia vide il suo regno invaso da Ciro, e dopo notabili combattimenti perdette la corona colla sua libertà e restò prigioniero ma rispettato dai vincitori. Questa è la narrazione degli storici, spogliata affatto dal maraviglioso e contradittorio. Ma il mito religioso è ben differente. Creso è riguardato come un saggio al pari di Solone (3); arricchito dall'oro del Pactolo orna dei suoi magnifici doni il tempio di Apollo (4); le sue figlie son guarite da Esculapio. Dopo d'essere stato più volte avvertito del pericolo che lo minacciava, il re Lidio trova nel tempio d'Apollo un asilo dove le sue catene per tre volte sono spezzate (5). Apollo ancor lo libera una quarta volta dalle sue catene in mezzo ad una fiera tempesta, estinguendo con una improvvisa pioggia le fiamme della sua pira (6). Dai soprannaturali prodigi operati nei personaggi dedicati ad Apollo secondo il parlar della favola, l'autore

(1) Ved. tom. I, tavv. LXXI e LXXIV.

(2) Mon. etr., ser. V. tav. XV.

(3) Plat. Epist. 2.

(4) Strab. l. XIII, p. 626. Herodot. lib. I c. 50 et 51.

(5) Excerpt. Hist. Persic. Ctesiae, 4.

(6) Diodor. Sicul. excerpt., lib. VI, de virt. et vit. pag. 553 editio Wesseling.

prelodato ne trae argomento che anche il re di Lidia devoluto d'una maniera sì pubblica al culto d'Apollo, abbia dovuto partecipare dei privilegi di coloro che erano consacrati, e come loro essere investito d'una specie di sacerdozio del nume. Creso difatti in questa pittura è vestito secondo il costume delle divinità greche, ha i capelli ripresi a la corona di alloro come Apollo; il suo trono e la patera che ha in mano rappresentano gli astri. In cima al suo scettro è il fiore che ha nome crisantemo ch'è giallo e radiato in sembianza del sole. Assicurato della protezione divina vede senza timore le fiamme innalzarsi sotto i suoi piedi.

Sicchè a tenore della intenzione del pittore Creso è qui rappresentato come un sacerdote d'Apollo dio celeste e tellurico. Ora l'autore studiata l'immagine di Creso ne ricerca il senso funebre. La calma del personaggio principale, il di lui carattere è sacro, non impedisce ch'egli non sia situato sopra una pira, e vicino a divenire la preda dell'incendio che si prepara. Cerca dunque l'egregio interpetre nella religione Lidia, e nelle tradizioni relative a Creso, se qualche cosa di più che la protezione d'Apollo dà motivo alla di lui apparente sicurezza. Trova egli pertanto che l'Asia minore, in generale, e la Lidia in particolare, sono le sorgenti d'una religione tellurica, fondata sui fenomeni naturali. La disposizione ignea dei terreni, la fecondità loro in molte parti, e le ricche miniere d'oro nelle vicinanze di Sardi mostrano il perchè le rive del Pattolo, e le pendici d'intorno al Tmolo han dei nomi infernali e furon la cuna delle favole relative a Plutone, Cerere, Proserpina. Plutone era chiamato il ricco, il savio, l'eloquente; questo nume era detto dai Latini *Dis* come un dio ricco per eccellenza, il carattere di ricchezza, d'eloquenza, e di bontà è ugualmente l'attributo religioso ed in un favoloso di Creso. Come re della Lidia egli deve esercitare in questa qualità una parte delle funzioni di Plutone. Per questa ragione lo vediamo in mezzo alle fiamme come nel suo proprio elemento, col fiore d'oro, ch'è il crisantemo in cima al suo scettro, per allusione alla dignità di sacerdote d'Apollo, al suo proprio nome ed alla sua ricchezza.

Al proposito poi di questo sacro fiore attamente lo scrittor prelodato ricorda che tra le feste de' Sardi attestate dalle medaglie si trovano in primo rango i giuochi di Proserpina chiamati ΚΟΡΑΙΑ (1) e quei che portavano il

(1) Eckhel, Doctr. num. vet. pars I, t. III, p. 117.

nome di ΧΡΥΣΑΝΘΙΝΑ (1). Ricorda inoltre che su d'un'altra moneta di Sardi, Solonia è onorata del titolo di Crisogona (2) e che questo nome *figlia dell'oro* adulazione dei Greci, come dice l'Eckhel (3), potrebbe significare anche figlia di Creso. Per ora dunque sia bastante il poter convenire, che la favola di Creso considerata sotto il rapporto teologico è compiutamente rappresentata dall'artista che ha riunito nel re della Lidia i suoi tre principali caratteri d'uomo, di sacerdote d'Apollo, e d'immagine di Plutone (4).

TAVOLA CCCXX.

Nella parte avversa di questo vaso veggonsi dipinti Teseo e Piritoo che rapiscono Antiope, e fuggono a gran passi. Le positure dei tre indicati personaggi son vigorose, e il disegno loro è segnato con una scrupolosa destrezza. Sopra le tre figure sono scritti i lor nomi ΘΕΣΕΑΣ, ΑΝΤΙΟΠΕ, ΠΕΡΙΘΟΣ. Non v'è nulla di difficile nella spiegazione di questa parte del vaso. Teseo secondo Bione, dice l'illustratore di questa pittura, discese alla spiaggia dell'Asia minore, abitata dalle Amazzoni, Antiope l'accolse con piacere, ed inviogli dei soliti doni d'ospitalità. Il figlio d'Egeo d'altronde invitò la giovine guerriera a salir sulla sua nave, ma entrati appena, spirgò le vele per tornare nell'Attica (5). Pindaro associa Piritoo a questa spedizione (6). Come poi si leghasse questo avvenimento con quel di Creso nel modo che ambedue son dipinti nel vaso stesso è da cercarsi. Le avventure di Teseo e d'Antiope sono abbastanza conosciute, ma non è stata bastantemente osservata la maniera, colla quale questa eroina è spesso rappresentata su tali composizioni attiche. Quasi sempre si vede colla faccia voltata indietro, come se i Greci avessero voluto esprimere il nome *Antiope* colla più semplice immagine. Se poi si torna all'insieme di tutto il dipinto si troverà che la giovinetta è ra-

(1) Mionnet, Descript. des medail. grecq. t. IV, p. 130, n. 741, p. 137 n. 786. Eckhel cit. tom. IV, p. 438.

(2) Mionnet cit., tom. IV, not. 804.

(3) Doctr. cit., pars II, t. VII, pag. 420.

(4) Luynes cit., pag. 237-251, an. 1833, Annali, tom. V.

(5) Bion, ap. Plutrarch., in vit. Thes. ed Henric. Stephan. p. 22.

(6) Pin. ap. Pausan., l. 1. c. 2.

pita da due eroi attori famosi in una scena infernale, ove tentarono di rapir Proserpina, e restarono entrambi prigionieri dopo aver fallita la loro colpevole impresa (1). I vasi funebri rappresentano troppi soggetti di femminili rapimenti per non dubitare del senso attaccato a quel soggetto anche secondo la testimonianza degli antichi (2), e non si possono ammettere che per simboli eufemici della morte. Così in questo bel vaso l'artista ha rappresentato sotto una forma la più dignitosa la morte d'una giovine figlia, nominata probabilmente Antiope e trasportata dalla terra sua patria nel soggiorno di Plutone, rappresentato da Creso. Gli antichi difatti ritenuti da un religioso terrore hanno spesso espresse delle immagini oscure incerte e piene di reticenze sull'inferno e su i mani. Omero e Virgilio non fan penetrare i loro eroi che fino a certe regioni dell'Erebo; una parte di quell'oscura magione resta inaccessibile, guardata dai mostri spaventevoli e sconosciuta dagli uomini (3). Leggevasi a Delo su d'alcune antichissime tavole, qual monumento prezioso della religione sotterranea dei Greci, una descrizione dell'inferno vaga e misteriosa, come lo stato delle anime dopo la morte (4). All'incontro le forme dell'abbellimento applicate a queste idee si ritrovano costantemente o nella poesia, o nelle arti come se gli antichi avesser voluto con immagini graziose e favorevoli allontanare il pensiero di una perdita irrimediabile, e pacificare con qualche consolazione i dolori dei parenti e degli amici.

Per ultimo riflette il ch. illustratore di questo singolar monumento, che i due soggetti dipintivi presi nella storia dell'Asia-minore mostrano che la memoria della migrazione Lidia in Etruria vi avea lasciate delle tracce molto profonde, e giudica questo monumento come una delle numerose testimonianze dell'arte, la quale conferma una tradizione attestata da eruditissimi critici, e sulla quale nuove scoperte posson portar delle nuove ed inattese (5) notizie, circa questo punto di storia etrusca.

A me sembra che piuttosto questo monumento porti colle sue pitture una conferma delle dottrine animastiche quasi universalmente comprese nelle

(1) Pausan., l. I, c. 17.

(2) Homer., Odyss, lib. V, v. 120, et Schol. conf. Eustath. ad eumd.

(3) Homer. cit., lib. XI, verso 623. Virgil. Aeneid. lib. VI, v. 573.

(4) Pseudo-Plat. Axiocus, tom. III, p. 371.

(5) Luynes cit.

pitture de' vasi dipinti, come dal ch. interpetre si giudica del presente. Che se negli antecedenti due vasi scorgemmo quasi evidentemente dei soggetti di matrimoni, noi per questo non ne applicheremo con minor persuasiva l'allusione alla dottrina delle anime, essendo chiaro che l'unione dell'uomo colla donna rammenti la discesa dell'anima nel corpo mortale, da cui deve in fine separarsi. Egli è di sentimento altresì che l'artista n'abbia figurata sotto la forma la più perfetta, la morte di una giovine donna nominata probabilmente Antiope, e trasportata dalla terra natia, nel soggiorno di Plutone rappresentato da Creso (1). Ma io non so poi sì di leggieri persuadermi che il vaso fosse eseguito per la nominata giovine, giacchè la manifattura d'una tale stoviglia esige maggior tempo di quel che corre tra'l momento della morte, e quel della sepoltura di chi l'ebbe seco nella tomba. Questi vasi a parer mio compravansi dopo la morte specialmente di chi era iniziato, e perciò in generale si dipingevano tutti o quasi tutti con soggetti più o men patentemente relativi all'oggetto funebre al quale eran destinati. Neppure saprei ammettere che il soggetto asiatico qui dipinto sia una conferma della venuta dei Lidi in Etruria, perchè il pittore che la immaginò avrebbe dovuto esser un Etrusco, e per conseguenza avrebbe scritto in Etrusco, e con etrusche maniere trattata quella favola, che peraltro vedemmo grecizzante in ogni sua parte, sicchè mi sembra che il puro caso facesse deporre nel sepolcro d'un Etrusco una pittura di soggetto asiatico, la quale per certo fu eseguita come le altre da qualche artefice greco.

TAVOLE CCCXXI E CCCXXII.

Tra i soggetti i più frequentati nelle pitture de' vasi debbonsi annoverar le presenti che io riporto alle tavole CCCXXI e CCCXXII traendone la copia dall'erudito libro intitolato Dissertazione esegetica intorno all'origine ed al sistema della sacra architettura presso i Greci, ove l'autore così ragiona di queste due pitture. Nella parte men nobile di questo vaso, tav. CCCXXI, è una colonna con una tazza, e nell'altro aspetto più elegante tav. CCCXXII un tempietto, in cui si vede la figura di un guerriero nudo sostenente colla destra la sua bella corazza sulle ginocchia, e colla sinistra la picca ornata

(1) Luynes cit., Annali dell' istit. arch., tom. v, p. 250.

di benda, appoggiando il gomito allo scudo, mentre l'elmo pende sospeso dalla soffitta. Che sia l'immagine d'un defunto non permettono di dubitarne le donne presso il tempietto, una delle quali colla destra reca un ramo d'ellera e colla sinistra la sacra focaccia, l'altra un ramo d'alloro da cui pende la vitta, e colla destra tien alto lo specchio, intesa a contemplare la fragilità della vita. Le stesse donne si vedono nell'opposta parte del vaso tav. CCCXXI presso la colonna sepolcrale, recando ognuna un grappolo d'uva, e delle quali quella a sinistra ostenta lo specchio, l'altra il ventaglio, forse per indicare che intorno alla tomba doveasi accender del fuoco per la perfezione del rito. Due vitte coronano la colonna, ed altra vitta vi sta sospesa da canto: indizi tutti dei renduti onori al defunto. L'anzidetto tempio dipinto tav. CCCXXII ha il suo frontespizio: segno chiaro ch'era coperto da un tetto a due ale, e ben vi appaiono due colonne ioniche, e più indentro i pilastri del muro della cella; e ciò val quanto dire che se non perfettamente della stessa forma, era però similissimo al tempio *in antis*. Altre simili pitture con tempietti adornano vari bellissimi vasi già esposti da dotti archeologi, e si può da alcuni rilevare che pur la forma del prostilo siasi nelle tombe adoprata.

Che se mai dir si volesse questi tempi non esser mortuari, torna bene al proposito il bel luogo di Pausania, quando parla della tomba di Sicione: quella bella parte del Peloponneso, che non impropriamente si direbbe delle belle arti la culla. « Sulla strada di Corinto a Sicione è la tomba di Lico da Messene, chiunque egli sia (giacchè non è a me noto alcun Messenio di questo nome onorato nel pentatlo o che avesse ne' giuochi olimpici riportata la palma). Questa tomba è una bica di terra: quasi tutti a questo modo seppelliscono i lor defunti i Sicioni. Messo il cadavere entro terra vi fanno un basamento di pietra sul quale ergon colonne, e sopra queste un timpano quasi come i frontespizi de'templi. Non altro v'incidono che il nome del morto, tacciono quello del padre e vi appongono la formula imperativa: sii felice (1) ». Altri monumenti, oltre i vasi dipinti, ci additano il progredimento dell'arte, cioè che il ceppo delle tombe fu convertito in colonna, e quando poi s'introdussero più solenni riti, non convenendo che stessero a disagio i devoti del defonto se ne ampliò il recinto, e si covrì con un tetto e vi si fece il vestibolo (2).

(1) Pausan., l. II, cap. 7.
(2) Dissert. intorno l'origine della sacra architettura, tav. IV, pag. 64-67.

TAVOLA CCCXXIII.

Io riporto qui un'altra pittura del genere delle antecedenti ultime esaminate, e per questa serva la illustrazione di quelle, giacchè in sostanza la composizione è la stessa. Il nudo giovane colla veste sul braccio, la donna con offerte in mano, in fine la colonna, o piuttosto il cippo a tenore del più antico rito: ecco una composizione frequentissima ne' vasi dipinti, e in un tempo assai difficile a spiegare il senso delle particolarità che in se contiene. Se peraltro il soggetto è funebre, come insieme con molti altri io ne giudico (1), bisogna ben dire che molti di questi vasi dipinti sono funebri. Questa pittura si vede ripetuta nel tom. II dei vasi Hamiltoniani pubblicati dal D'Hancarville (2).

TAVOLA CCCXXIV.

Se v'è pittura che si mostri avversa al destino che hanno i vasi dipinti d'esser chiusi nei sepolcri coi morti, certo ch'è questa, ove si vede Venere seduta in cocchio a cui stanno scherzosamente attaccati due amorini. In tutt'altra maniera il soggetto qui espresso fu inteso dal primo suo illustratore (3), che prese i due amorini per due vittorie, di che fu giustamente ripreso dall'eruditissimo Zannoni, il quale vedute alcune are in questo dipinto, giudicò esservi la Dea Venere che scendesse invocata ad accettar propizia i sacrifizi de'suoi devoti. Ed in vero il Zannoni credette assicurato quel tema dall'esempio di varie medaglie della famiglia Giulia, in cui per allusione a Venere, dalla quale pretendeva discendere, così la Dea è rappresentata (4). Di qui prende motivo il già lodato interpetre di esaminare la prole di Venere, concludendo che son varie le opinioni degli antichi sopra l'amore,

(1) Ved. le tavv. XX, XXXII, XLIII, LIII, del tom. I, di quest'opera.

(2) Antiquités etr. grecq. et rom. tirées du cabinet de M. Hamilton, tom. II, pl. 96.

(3) Fontana, Pitture di Vasi antichi posseduti dal cav. Hamilton, tom. IV, tav. V, pag. 6.

(4) V. Havercamp. ap. Zannoni, Illustraz. di due urne etr. e di alcuni vasi Hamiltoniani, pag. 95.

riconoscendone chi uno, chi due, chi tre, chi più, e cita per le tre prime sentenze l'erudizione degli accademici Ercolanesi (1). Per l'ultima rammenta quel luogo di Stazio nella selva seconda del libro I, dove un amorino sorto dalla turba dei fratelli, mentre dice a Venere di aver ferito il cuore di Stella per Violantilla, chiama la madre (2). In fine conchiude il Zannoni che questa pittura sia uno di quei tanti capricci frequenti del pari agli artisti che agli scrittori leggiadri (3). Io non credo che questa composizione fosse raccomandata al caso ed al capriccio dell'artefice, al quale non sarebbe certamente venuto in fantasia di porvi uno stele sepolcrale di quei che in buon numero notammo nella spiegazione delle due tavole antecedenti. Intorno ad uno stele sepolcrale meglio converrebbesi la Venere Libitina, o Venere Proserpina, una divinità in sostanza piuttosto infernale che un nume terreno o celeste, come in questa rappresentanza ci comparisce. Diremo dunque piuttosto che l'eufemismo dell'arte concedesse al pittore di poter trasformare la Venere Proserpina nella Venere genitrice e dispotica degli amori, dai quali si fa trasportare. L'ara che arde non molto elevata mi fa pur dubitare che s'intenda dedicata ad una divinità infernale, così ricorrendo nella liturgia dei Gentili.

TAVOLE CCCXXV, CCCXXXII.

Marsia figlio, o come altri vogliono pedagogo (4) d'Olimpo (5), d'Eagro, o di Iagnide (6) (così scrive il Millin che il primo pubblicò questo bel monumento) era noto a Calene città della Frigia. Il suo spirito inventivo, la sua moderazione e la sua saviezza l'avean reso caro a Cibele, della quale era l'assiduo compagno; ebbe la sciagura di trovare il flauto, strumento allora inventato da Minerva, ma che questa Dea l'avea gettato via maledicendolo, perchè le deformava la bocca. Marsia trovatolo pervenne a suonarlo con tal perfezione, che ardì d'invitare a disfida inclusive lo stesso Dio della musica.

(1) Pitt. tom. III, tav. 7.

(2) V. 65, ap. Zannoni, cit.

(3) Ivi.

(4) Clavier, bibliothèque d'Apollodore, traduction, tom. II, lib. I, chap. IV, not. 8.

(5) Apollodor., l. IV, 2.

(6) Hygin., 165.

Apollo accettò la disfida, e le muse furono delegate al giudizio di sì memorabil contrasto. La pittura qui descritta esprime il momento in cui deve incominciare la provoca. Lo fa credere la circostanza che il dio e Marsia tengono in mano il respettivo loro strumento, senza suonarlo. Apollo in piedi ha per vestiario una semplice clamide. Tiene in una mano la lira, che gli assicurerà la vittoria, e con l'altra il sacro suo lauro che dev'essere la ricompensa dei suoi favoriti. La sua testa è parimente coronata. Marsia ha le orecchie e la coda d'un satiro, e sotto una tal forma viene ordinariamente rappresentato nei monumenti. Egli tiene il doppio flauto, mediante il quale ha acquistata un'abilità che probabilmente gli sarà fatalissima, ed è assiso presso d'un albero che è destinato a divenire l'istrumento del suo supplizio. Quest'albero a cui vien data ordinariamente la figura di un pino, qui pare una querce.

Le tre donne presenti a questo avvenimento sono le muse che Apollo e Marsia chiamarono a giudicare della disfida. Son tutte e tre vestite d'una lunga tunica e senza maniche, e d'un piccol peplo accostato con una cintura. Le bende che hanno in capo lascian sempre scoperta qualche foglia della loro corona di ellera. Anche le muse han difatti qualche rapporto con Bacco, il qual si conta fra le divinità del Parnaso. L'artista non rappresentando qui che tre Muse si è conformato alle più antiche tradizioni. Se credesi a Pausania, il loro culto è stato introdotto in Grecia dai figli di Aloeo, ch'eran Oto ed Efialte, i quali da principio non ne riconobbero che tre. Erano esse riguardate come figlie d'Urano e di Ghe, vale a dire del cielo e della terra. Lor furon dati dei nomi relativi alle loro attribuzioni, Meletea presedeva alla composizione, Mnemea alla memoria, Aoedea al canto. Siccome la memoria era allora quasichè il solo mezzo per conservare la tradizione degli avvenimenti, e che tutte le composizioni erano in versi, e per conseguenza in musica, questi nomi furon perciò capaci a personificare in tal guisa tutte le conoscenze, ma queste essendosi moltiplicate furon create altre muse per presedervi, e Piero re di Macedonia fu il primo che ne portò il numero fino a nove (1).

Se pertanto l'artista ha seguito le più antiche tradizioni, la musa che tiene in mano il volume e la lira è Aoedea, il canto; ed ha due attributi perchè allora la poesia era unita col canto. Mnemea, la memoria, è nell'attitudine stessa

(1) Pausan., IX. 29

che dagli artisti fu data in seguito a Mnemosine, che riguardasi come la idea della memoria, e la madre delle muse, ugualmente che Polimnia, musa che presiede ugualmente alla memoria. In fine la musa che tiene in mano una cassetta quadrata, sarebbe Meletea la riflessione. Qualora si volessero qui riconoscere soltanto le tre delle nove muse, che i poeti citano il più sovente, potrebbesi dire che quella la quale tiene in mano il volume sia Clio, l'altra in faccia a lei Polimnia, e la terza che ha in mano le cassetta Tersicore, che presiede più particolarmente alla lira. Ma che significa questa cassa ornata di compartimenti dipinti o scolpiti che racchiudon dei circoli? Si potrebbe credere al primo aspetto che rappresentasse la cista mistica, la quale conteneva gli oggetti sacri ed occulti dei misteri relativi alle iniziazioni, ed infatti si vedono spesso queste cassette dipinte nei vasi. Nonostante nulla ha qui relazione con una cerimonia sacra: nulla ricorda il culto di Cerere o di Bacco. Non si tratta qui che della disputa fra Marsia ed Apollo. È dunque credibile che questa cassetta sia quella che debba racchiudere la lira del dio. Meletea o Tersicore che presiede più particolarmente alla lira, la porta guardandola con molta attenzione (1) ».

Qui dà termine il Millin al suo ragionare, ma io debbo riportare in oltre una di lui osservazione ch'ci reca in nota. « Son sorpreso egli dice, come l'abate Lanzi che ha una così perfetta e sì estesa cognizione dei vasi greci, non abbia poi riconosciuto un soggetto sì semplice. Secondo lui Apollo è qui nel mezzo d'un corteggio Bacchico, cosa molto difficile a spiegare: egli prende Marsia per un Sileno, che in qualità di capo d'un coro tiene un piccol bastone, ed è circondato da tre compagne o nutrici di Bacco, una delle quali tiene una cassetta, l'altra una lira, e presenta un papiro alla sua compagna e spiega ciò con un passaggio di Diodoro, il quale dice che quando Cibele fu a Nisa con Marsia vi trovarono Apollo in gran reputazione perchè sapeva suonar meglio di chiunque altro la lira che da Mercurio era stata inventata (2) ». Qualche altra osservazione vi si farà in seguito.

Sul proposito stesso della favola di Marsia prosegue il Zaononi eruditissimo nei termini seguenti. « Ne' vasi che prendo a spiegare è espressa la provoca

(1) Millin., Peintures des Vases antiques etc., tom. I, p. 12, pl. VI.

(2) Lanzi sopra i Vasi etruschi negli opuscoli raccolti da accademici italiani, Firenze 1806, p. 143 ap. Millin cit., p. 14, not. 3.

di Apollo e di Marsia. Sono essi il seguito di quello che dottamente illustra il Millin (1), in cui è dipinta l'accettazione della disfida. Da una nota del comento di quel vaso intendesi ch'egli pure ha conosciuto il tema di que' vasi, che qui s'illustrano. Il dilungarsi sulla esposizione di questa favola sarebbe un voler ripetere inutilmente ciò che ne hanno detto gli antichi, ed han dopo loro riferito con belle osservazioni tanti eruditi moderni (2). Non si deon però trascurare le parole d'Igino che la riguardano per poter far su di esse un breve ragionamento. Narra egli alla favola 165 che trovate Marsia le tibie gettate via da Minerva *assidue commeletando sonum suaviorem in dies faciebat, adeo ut Apollinem ad citharae cantum in certamen provocaret; quo ut Apollo venit Musas iudices sumpserunt, et cum jam Marsyas inde victor discederet, Apollo citharam versabat, idemque sonus erat, quod Marsyas tibiis facere non potuit etc*. Par chiaro che per Igino incominciasse Apollo, e seguisse Marsia, e che Apollo vedutosi vinto rivoltasse la cetra tirandole fuori ugual suono; lo che far non potendo Marsia colle sue tibie, dovessse coll'esser vivo scorticato pagare il fio d'avere sfidato il nume (3). Ma se non si trovano oppositori nell'intender così Igino, incontrar si possono dove si spiega 'l *versare citharam* per rivoltar la cetra, contro il parere del Salmasio che glossa: *Apollo citharam versavit, dum ad aliud modulationis genus citharam accomodavit. et temperavit*. Ma se Apollo mutò a così il registro, come potette dire Igino: *idemque sonus erat?* Ciò non avvertì quel gran letterato, e non lo avvertirono i dotti commentatori d'Igino che adottarono la sentenza di lui, sebbene così intendesse Igino anche il glossatore di Fulgenzio (4); onde l'Heyne quantunque sembri far plauso all'opinione del Salmasio, trovasi astretto a soggiungere: *An preterea aliquis contentionem inter Marsyam et Apollinem in hunc modum narravit, videndum est* (5).

Non ha certamente la cetra rovesciata Apollo che presente Marsia la suona nella pittura della tav. CCCXXVI; la qual compisizione spiegar si dovrebbe pel primo, tenendo dietro alla cronologia della favola, che dà ad Apollo il primo esperimento in questo contrasto. Ma il vaso dipinto che dà la chiave per in-

(1) Ved. la tav. antecedente e sua spiegazione.
(2) Heyne Observ. ad Apollon., p. 20.
(3) Diodor. Sic., l. III, p. 134-5.
(4) Vid. Not. Munckert ad Hygin., fab. cit.
(5) Salmas. Observ., ad Apollod., pag. 20.

terpetrar gli altri deve anche spiegarsi innanzi a loro. È questo alla tavola CCCXXVII. Vi si vede un satiro che suonando le due tibie siede su d'un sasso vicino ad una colonna, sopra cui riposa un tripode: sul di lui capo è scritto ΜΟΛΚΟΣ. Alla sinistra dello spettatore è una figura femminile con veste e sopravveste e face nella mano coll'epigrafe ΝΟΟΣΣ. Alla destra poi riposa co' piedi incrociati un nudo giovinetto se non in quanto ha ravvolto un pallio sul braccio sinistro, nel quale pure ha un lungo ramo di lauro, di cui anche è coronato. Sul suo capo è scritto ΑΛ . . ΟΣ che dee supplirsi ΑΛΙΟΣ rimanendo l'ί nascosto dal ramo, o facendone il fusto le veci; e certamente rappresenta Apollo. La figura che più interessa è Marsia, sicchè da lei se ne incominci la dichiarazione. Ella è chiamata ΜΟΛΚΟΣ come s'è detto. Chi ha pratica di mitologia non può rimaner sorpreso in vedere un medesimo soggetto variamente appellato. Or se periti sono i molti autori dell'antichità, se tutte non si sono certamente da loro riportate le tradizioni, in ispecie le particolari di alcuni popoli, non dovrem noi rigettare un nome che comparisca sopra un monumento dipinto, e non mentovato dagli autori sino a noi pervenuti. Tanto più che questo vaso ha una pittura di tanto chiara rappresentanza, che quasi può dirsi dar la pittura lume all'epigrafe. Stabilito un tal canone con leggi di buona critica, non discrederemo che Marsia fosse chiamato Μολκος Questa voce, è vero, non ha significato veruno in greco, e neppor trovasene radice veruna a cui poterla noi richiamare, ma non è il primo nome proprio al quale manchi tal requisito. Svanisce peraltro ogni difficoltà, quando si ponga mente all'affinità dell'γ col κ, onde i Greci hanno scritto per recarne esempio γναμπτω in vece di καμπτω (1) CNIΟΣΑ è in medaglia di Reggio di Calabria, ed è tale scambio anche in altre monete (2). Non è dunque da stupire in vederlo ancora in queste stoviglie, le cui iscrizioni non vengono certo da' dotti ma da persone che scrivono come pronunziano, di che ogni nazione ha esempi nel suo volgo. Riducasi dunque Μολκος a μολγος senza tema d'errare, di cui ci dà Eschilo il significato.

Per esso è aferesi dell'istessa voce αμολγος: aferesi evidente ammessa dal Kunstero (3) e comprovata dal latino *mulgeo* che patentemente deriva da

(1) Maittaire, ling. graec. dialect., p. 2 et 378.

(2) Magnan. Brut. numism, p. 6, tab. 22. Spanh. de praestant. et usu numism. ant., p. 119.

(3) Ad Aristoph. equit., v. 959.

ἀμέλγω. Non par però aver questa voce soltanto il significato che le dà Omero di *tempo* cioè *in cui si mungono le pecore*, ma par che vaglia altresì *mungitore*. Questo senso ricavasi da Aristofane che al verso 959 dei Cavalieri, chiamò μολγὸς Agoracrito. O si traduca pertanto ivi μολγὸς per *peculator* come vuole il Kunstero, o *fellator* come prova il Brunck, in ambedue i significati la metafora è tratta dal mungere; e se ivi tal voce si adopra metaforicamente, con più ragione potette usarsi nel nativo suo senso di *mungitore*. Ciò stabilito, è facil cosa il provare che questo nome ben conviene a Marsia. Si novera esso fra i satiri; ma da Igino è detto anche pastore (1), uffizio cui va il mungere necessariamente congiunto. Sebbene non ci sia noto il motivo, per cui Marsia chiamar si potette antonomasticamente *il mungitore*, non dovremo per questo arrestarci, potendosi ben congetturare che prima fosse Marsia chiamato Μαρσύας ὁ μολγὸς e poi semplicemente Μολγος.

Può anche tentarsi altra via per ispiegar tal voce, e forse parrà a taluno con più successo. Rimanendo fisso che Μολκος siasi scritto per Μολγος, perchè parmi evidentissimo, può tenersi questa parola per intiera, e senza aferesi; e come tale fu anche considerata dai compilatori dei dizionari. Fra i diversi significati che le si attribuiscono, lasciò scritto Polluce (2) che nella lingua dei Tarentini valeva βόειον ἀσκὸν *otre di pelle di bue*. Da un passo però di Zifilino, ben deduce Arrigo Stefano che significasse anche in genere sacco di cuoio. Or Eliano racconta che la pelle di Marsia era appesa in Celene. Lo stesso aveva innanzi a lui narrato Erodoto (3). Molti dotti hanno opinato che questo greco scrittore, usando nel raccontar ciò la parola ἀσκὸς, significar volesse che della pelle di Marsia se n'era fatto un otre ed appeso. Il Perizonio commentando il citato passo d'Eliano si oppone a tutti, e sostiene che nel luogo di Erodoto ἀσκὸς non altro significa che semplicemente pelle. Non ostante par preferibile la sentenza de' primi adottata anche dal Burmanno. Quello però che decide la disputa, è un passo di Platone, in cui chiaramente si dice che della pelle di Marsia fu formato un otre (4). Ciò notato, par molto verisimile che avuto riguardo alla contesa di Marsia ed Apollo, che terminò

(1) Hygin., Fab. 165.
(2) Onomast., l. 10, segm. 187.
(3) Lib. VII, c. 26.
(4) Plat. Euthyd.

coll'essere a quello tratta la pelle, a sospesa in forma d'otre, potesse egli dirsi per certo disprezzo μολγος, sacco, otre di cuoio, e che tal nome fosse ben a proposito per segnarsi in un vaso in cui si dipinse quell'infelice contrasto.

Rimarrà pertanto al lettore assai più chiara la voce ΝΟΟΣΣ che si legge sul capo della femmina or or rammentata. Ella è certamente Diana che si rappresentò talvolta con una face come qui (1), talvolta con due, come nel vaso che fra poco osserveremo. Fu detta perciò φωσφορος da Callimaco (2) *Lucifera* dai Latini (3). Le dà faci anche Orfeo (4), e con faci è pur figurata in medaglie. Ella secondo Callimaco chiese ed ottenne da Giove d'essere con più nomi appellata (5). Non saran certo giunti a noi quanti le ne attribuì l'antichità, onde non è da stupire se uno insolito ne apparisca nel nostro monumento; tantopiù che colle notizie le quali si hanno, è facil cosa il mostrare che le convenne. Sovvengasi chi legge che Diana è la stessa che la luna. Or sappiamo da Stobeo (6), che Zenone cizlese diceva che la luna era un astro intelligente e prudente. Ecco dunque evidentemente provato che ben conviene a Diana il nome ΝΟΟΣΣ, e mostrato insieme che dee tradursi *intelligentia*, come appunto voltò tal voce Cicerone (7). Questa deità s'interessa nell'indicata contesa per causa del fratello, col quale aveva in comune anche le are (8).

Che la figura ultima restata ad esaminarsi sia Apollo, è bastantemente indicato dal ramo d'alloro che tiene in mano, quale gli dà Aristofane (9) e il nome ΑΛ... ΟΣ doricamente per Ηλιος *Sol* che si sa da Fulgenzio essere stato il sole lo stesso che Apollo. Non è però ciò conforme all'antichissima opinione per cui distinguonsi queste due divinità (10); ma a quella di tempi

(1) Ved. tav. CCCXXVII.
(2) Hymn. in Dian., v. 204. Spanhem. ad ejusd. hymn. v. 11.
(3) Spanhem., l. cit.
(4) Argon. v. 169.
(5) Hymn. in Dian., v. 7, Cf. ibid. Spanthem.
(6) Voss. de Idolatr., l. II, c. 20.
(7) Lexic. Cicer. ab Henr. Steph.
(8) Spanhem. ad Callim. hymn. in Dian., v. 169.
(9) Plut., v. 213.
(10) Hesiod. Theog., v. 371 et 918.

più a noi vicini che le ha confuse. Il tripode poi che si osserva in questa rappresentanza indica essere stata agitata la contesa in luogo sacro ad Apollo, come appunto narra Diodoro (1).

Semplicissima composione, sebben variata alcun poco, è pur quella incisa sulla tav. LXIV del IV tomo della prima raccolta Hamiltoniana (2). È qui figurato sedente il satiro in atto di suonare le doppie tibie sotto cui è un vaso giacente cinto d' ellera; e dietro ad esso siede in alto Diana, mentre dall'altra parte Apollo con ramo parla a Minerva che ha egida, ed asta. Ben s'intende la ragione della presenza di questa Dea, quando si rammenti che le tibie suonate da Marsia eran quelle medesime che essa, essendo stata derisa, gettò via imprecando contro chi le avesse raccolte (3). Simile scena è pur espressa in altro vaso della seconda raccolta Hamiltoniana (4), corrispondente qui alla tav. CCCXXIX, ed è più ricca di figure. Manca Minerva, ma oltre Apollo e Marsia vi son due femmine coronate d' ellera che impugnano un tirso: forse due Muse (5), ed un satiro a Marsia rivolto colle mani stese. Davanti a Marsia vedesi il vaso e sotto di esso è la cetra; indizio forse che Apollo ha già fatta la sua parte. La donna con face come altrove abbiamo veduto (6), è Diana sacra sorella d'Apollo. L' Italinski vorrebbe che la pittura rappresentasse una brigata d'uomini e di donne iniziate che si preparano a solennizzare il sesto giorno della festa di Cerere, destinata agli onori di Bacco. Altre spiegazioni ugualmente vaghe date a questa rappresentanza non si riportano per non recar tedio a chi legge.

Ora si viene al vaso inciso alla tav. V del tomo III, della seconda raccolta Hamiltoniana, e qui riportata alla già nominata tav. CCCXXVI. In esso Apollo in veste da citaredo, salito su di un piedistallo, suona la cetra, ed una Vittoria svolazzante lo ha coronato. Alla destra del nume siede Marsia e l'ascolta attentamente. Su di esso vedesi sedente e con due faci la

(1) Ap. Zannoni cit.

(2) Ved. la tav. CCCXXVIII.

(3) Winkelmann, monum. ant. ined., n. 18, p. 20.

(4) Tom. III, tav. 12.

(5) Zannoni, Illustr. di due urne etr. e di alcuni vasi hamiltoniani, pag. 73 not. 3.

(6) Ved. la tav. antecedente.

femmina, che nell'altro vaso ne aveva una sola. Alla sinistra è assiso sul pallio un giovane nudo con berretto frigio, cui scendon sulle spalle lunghi capelli. In alto siede Minerva con elmo ed asta pura, e le si appoggia sulla sinistra spalla Marte con pallio e celata. Poco rimane a dire di questa pittura. Nota è qui Diana, noto Marsia, e facilmente si riconosce Olimpo scolare ed amico del satiro in quel giovanetto che gli siede di contro; ed è figura che comparisce diversamente atteggiata in vari monumenti che hanno effigiata l'esecuzione dell'inumana sentenza di Apollo. Nulla resta a dir di Minerva. Forse Marte le sta presso non per altro motivo che per aver con lei comune la cura delle opere della guerra. Apollo è in abito di citaredo come in statua del museo Pio Clementino (1).

Una delle prove della non remota antichità generale dei vasi dipinti l'abbiamo nella Vittoria, ch'è presso il capo del nume vincitore. Essa è alata ed il primo che le diè le ali fu il padre di Bupalo o Aglaofonte Tasio: notizia serbataci dallo scoliaste d'Aristofane (2). « Per due volte, (dice sempre il prelodato Zannoni) ho voluto combattere con ragioni una sentenza che scopresi falsa ad un solo sguardo che diasi alle pitture dei più di questi vasi che mostran arte già adulta, e talora anco già depravata: perchè quei che posson chiamarsi i peripatetici dell'antiquaria si son finti a capriccio gli avanzamenti dell'arte, molto più solleciti di quello che non ce gli presentino Plinio e gli altri antichi, che ce ne han lasciata diligente memoria (3) ».

Diverso metodo ha seguito il pittore che tal favola ha espressa nel coperchio di una tazza esistente nella ricca collezione di vasi del Coghil Bart (4) e qui riportata alla tav. CCCXXX. In essa Apollo e Marsia fanno esperimento nello stesso tempo coi loro strumenti e tre muse seggono presidi al giudizio. L'una ha la lira colla testuggine, ed è Tersicore: la seconda ha la cetra, ed è Erato. Le si aggiunge un timpano come alla Talia del museo Pio Clementino (5), per indizio probabilmente dell'affinità ch'è tra Bacco e le Muse. Una di loro ha in mano una cassetta, dalla quale ha tratta una corona per indicare che deesi con essa coronare il vincitore. Questa femmina può farci

(1) Tom. I, tav. 16.
(2) In Avib., v. 573.
(3) Zannoni cit., p. 75.
(4) Millingen Peint. antiq. de vases Grecs. pl. IV, V.
(5) Tom. I, tav. 19.

strada a spiegare il contenuto delle cassette si frequenti in mano di donne, che in generale potran dirsi Vittorie che portano le corone onde premiare i vincitori, o quelli in somma che meritarono tali corone, come i giusti che alla lor morte si coronavano quali eroi. Una mensa con simil cassetta comparisce nel vaso in cui dee credersi riposta una somigliante corona. Si vede anche un tempietto in angolo con tre colonne per fiancata. Esso è il tempio d'Apollo, e spiegasi con ciò che abbiamo detto di sopra parlando del tripode e della statuetta di quel nume.

Seguitando la storia di Marsia, noi soggiungeremo che la pittura della tav. CCCXXXI ce lo presenta già superato da Apollo, e vicino ad esser da lui scorticato per punizione d'aver voluto contendere col dio della musica. Sta il satiro genuflesso con le mani legate dietro il tergo alla guisa dei vinti. Apollo impugna il coltello per trarlo egli stesso

Dalla vagina delle membra sue.

In molti monumenti eseguisce la sentenza uno Scita, di che è da vedersi il Visconti che ne parla assai dottamente (1). La figura femminile, che è dietro ad Apollo, secondo il parer del Fontani che ne illustrò la composizione, ha in mano il sistro e sembra intenta ad esaltar la potenza del nume vincitore. Ma secondo il Zannoni non è così. Tiene ella nella sinistra un arco senza corda come si osserva in tante anticaglie, e colla destra una freccia che porge ad Apollo, quasi gli offra altr'armi per punire il satiro orgoglioso. Essa è Diana e la cuffia che ha in capo, somigliante a quella di cui si veggon coperte le Amazzoni, non parrà disconvenirle, quando ci sovvenghiamo che la disfida fu fatta in Nisa per testimonianza di Diodoro. Bene poi il Fontani ha riconosciuto Apollo nella statuetta situata su di alte colonna. La patera che ha nella sinistra il manifesta per un nume disposto a ricevere benigno le offerte, e mostra essere Apollo il ramo che ha nella destra. Il simulacro d'Apollo, dove Apollo è in azione, non disdice punto alla teologia gentilesca, la quale diè sede in cielo ai suoi Dei, e contemporaneamente gli fe operare in terra. Così Minerva

(1) Visconti Mus. Pio Clem., tom. V, tav. IV.

giudica presso Esichio (1) la causa di Oreste, e questo matricida siede presso il simulacro di lei.

Compariscono al disopra quattro busti di Divinità, che il dotto illustratore non sa definire se siano allusivi al principal fatto rappresentato, o servan di semplice ornamento. Il dubbio non ha luogo, insegnando la pratica di questa sorta di monumenti che dee tenersi per unicamente vera la prima opinione. Soggiunge poi che que' di mezzo non si possono caratterizzare, *perchè mancano affatto d' attributi*. Ma ei non ha scorto in loro gli orecchi faunini, che appariscono chiaramente, e perciò non gli ha potuti interpetrare per quei satiri che al riferir di Ovidio piansero la morte di Marsia loro fratello (2). Equivocò parimente nello spiegare i due laterali; prima nel crederli due femmine, quando quello posto a sinistra è maschio, poi nel dar loro i nomi. Egli ha creduto che il busto alla destra rappresenti Cibele o Minerva: doppio errore perchè la corona che ha in capo non è turrita, ma a punte; e si vede spesso in pitture di vasi; e perchè quando anche fosse turrita, Minerva non ha mai avuta una tal corona, onde essa non può confondersi con Cibele. Si tenga dunque questa figura per una di quelle Ninfe, che secondo Ovidio pianser pur esse la disavventura di Marsia. Il busto corrispondente è creduto di Diana. S' è detto di sopra ch' è d' uomo, tale però che ha del muliebre. Questa proprietà stessa il dovea far credere Bacco salutato nell' inno orfico come avente doppia natura διφυής; cui poteasi aggiungere la considerazione dei capelli che gli scendono sul collo, attributo che Bacco ha comune con Apollo. I pendenti che ha agli orecchi non disdicono punto alla sua mollezza. Così ragiona il cultissimo Zannoni relativamente alla tavola CCCXXXI di quest' opera (3).

Ma giacchè ho qui raccolto buon numero di soggetti relativi alla disfida nella Musica tra Marsia e Apollo, credo esser cosa di qualche letterario interesse, l' aggiunger qui immediatamente la pittura d' un vaso di soggetto analogo ai precedenti, ma non senza notabili variazioni sulle quali ha sì dottamente scritto il cultissimo sig. Dottor Braun di che darò qui breve saggio, potendosene leggere estesamente la di lui illustrazione negli annali di corrispondenza archeologica (4).

(1) Eumenid. v, praecipue, v. 412 et 444.

(2) Ovid. Metamorph., l. VI, v. 393.

(3) Zannoni cit., p. 60-82.

(4) Vol. VIII, anno 1836, p. 295-306.

Niuno al certo, egli dice, avria determinato essere il protagonista di questa bella rappresentazione Olimpo, quegli che quivi trovasi in manifesta opposizione con Marsia lo sfortunato competitore d'Apollo, qualora per caso la sovrastante leggenda ΟΛΟΜΡΟΣ fosse perduta o anche rimasta mutila; poichè ognuno avrebbe di leggieri spiegato per Apolline il bel giovane coronato d'alloro, il quale con la lira in mano sta per temperare gli accordi dell'aureo plettro, intantochè Marsia coronato, con le tibie in mano rivolto ad Olimpo lo ascolta. A tenore d'alcune analoghe pitture ercolanesi questa sarebbesi presa per una delle musicali esortazioni in cui il maestro istruisce il più valente suo discepolo, piuttosto che per gara e musicale certame, a cui ci stringe a pensare l'insieme della bene acconcia composizione. Il principal gruppo dei due competitori è fiancheggiato da due muse, le quali men si riconoscono per chiari e sicuri attributi, che per gli avanzi dei relativi lor nomi. Vedesi Talia ΘΑΛΕ . Α da mano manca dietro Olimpo, e Calliope ΚΑ . . nella parte opposta. È chiaro che formano un grazioso e ben inteso contrapposto colla bacchica frotta che nel fondo della pittura accennata per due protomi, muove ad orgiastica danza. La tirsofora donna fugge dinanzi al barbato satiro, che si chiama *Tirbe*, mentre la donna par che sia detta *Oragies* ΟΡΑΓΙΕΣ. Il giovanetto che di stupido aspetto si vede seduto in basso guardando con sforzata mossa Talia, è quel satiro che suol essere in altri vasi rappresentato col nome di *Comos* nel bacchico tiaso, ma di più avanzata età con in mano la lira (1).

Assai giustamente osserva il sagace interpetre di questo bel monumento, che se la figura d'Olimpo mancasse dell'epigrafe, certo che si prenderia per Apollo; e molto più naturalmente l'uccello per un cigno che ad Apollo era sacro. Ma l'iscrizione additata che astringe a pensarne diversamente fa ricordare d'un passo del poema di Pratina riportato da Ateneo, dove la melodia della musica è dai Greci paragonata soventi all'immaginario canto del cigno (2). Non è poi la prima volta che nelle gare musicali della mitologia si trovino introdotte le muse. In questa pittura l'epica e la men grave comica poesia vengon rappresentate molto analogamente da Calliope l'una e da Talia l'altra, essendochè quest'ultima, dice l'interpetre, per i solenni suoi attributi, porta

(1) Ved. tom. I, tav. LVIII di questa opera; e Millingen Peintures antiques de vases grecs pl. XIX.
(2) Athen., lib. XIV.

pedo e comica maschera, mentre l'altra mostra un più serio carattere ed insegne di più grave poesia. Ecco perchè il satiresco giovanetto con stupida curiosità si dirige a Talia, la quale dalle altre Pieridi sorelle talmente si scosta, che non sdegna associarsi al bacchico tiaso, il qual campeggia al di dietro della pittura; al cui proposito soggiunge che il satiro persecutore della bacchica compagna deduce il nome *Tyrba* da ballo o festa bacchica, di cui gli autori più non ci han conservato del solo nome. Quel della donna è men chiaro, ma sembra referibile all'azione del satiro (1).

TAVOLA CCCXXXIII.

Il ratto del Palladio, che qui si presenta, è uno dei più trattati argomenti dell'arte antica. Le pitture dei vasi fittili ci adducono anch'esse questo fatto rappresentato in più modi. Fra i due eroi, che attentarono la fatale impresa Diomede ed Ulisse, parea verisimile che fossevi rappresentata la sacerdotessa Teano, la quale maestosa d'aspetto, segue Diomede che ha già fra le braccia il portentoso simulacro avelto dalla colonnetta che gli serviva di base, e che trovasi tra lei ed il rapitore. Nasce peraltro qualche dubbio intorno al mutilato nome di quella maestosa donna, la quale mostra aspetto reale, piuttosto che semplice sacerdotale apparenza. E per vero dire non solo par da far caso dell'osservazione giustissima del ch. autore di questa spiegazione, il qual dice non potersi al certo asseverare se qui vi sia figurata la custode del troico simulacro, la infedele Teano, o piuttosto Elena, la quale per singolare rapporto d'ignoto mito del nostro vaso verrebbe legata colla storia del Palladio; ma si dee far caso altresì della posteriore e più seria indagine di quell'epigrafe da cui resulta, come il prelodato sig. Dottor Braun mi scrive, che il nome d'Elena vi sia stato sicuramente tracciato. A nessuna speciale osservazione ci conduce la leggenda di Diomede ΔΙΟΜΕΔΗΣ, e così quella d'Ulisse, la qual'ultima peraltro distinguesi, com'egli dice, pel singolare errore di scrittura, il quale ha sformato il ben noto nome del greco eroe in ΟΛΕΥΣΣΕΥΣ, o per semplice sbaglio dell'illetterato pittore, o per motivo di anomalia di dialetto.

(1) Vaso di premio col ratto del palladio, e la gara da Marsia ad Olimpo Illustrazione del Dott. Emilio Braun segretario editore dell'instituto di corrispondenza archeologica. Roma 1837.

Diomede è coronato d'alloro, nudo di tutta la persona, tranne breve manto che affibbiato al collo tutto è gettato dietro le spalle negligentemente, ma con graziuso motivo di pieghe: gli è sospeso agli omeri il pileo viaturio, e impugna colla destra sguainato il brando. Ulisse, dall'altro canto coperto d'elmo in capo, è nudo anch'egli dal ricco manto all'infuori che il ricopre da tergo. Tutto ch'egli sia con la faccia rivolta verso il dichiarato gruppo, nondimeno sembra voler far cammino in direzione opposta di Diomede, mostrando così la gelosia, della quale era punto il Laerziade per esser rimasto più tardo del figliuol di Tideo nello impadronirsi del simulacro, da cui pendevano i fati di Troia. Non pochi monumenti ci danno traccia della competenza insorta fra i due eroi che furono compagni dell'impresa.

Un'altra competenza, benchè di genere diverso, è dipinta nella parte opposta del vaso tavola CCCXXXII dove riconoscemmo già la gara tra Marsia ed Olimpo. Da queste due competenze prende occasione il dotto espositore di questo bel vaso di trattarne in modo da giustificare il motivo per cui dichiarò questo recipiente un vaso di premio. Io che mi son mostrato sempre mal persuaso che vasi di tal sorta si dassero in premio ai vincitori dei giuochi, sono in dovere di riportar qui per intiero il ragionamento col quale il cultissimo sig. Braun giustifica la di lui asserzione; ed eccone le sue parole.

« La gara da Marsia ad Apolline, la quale si mostra sempre analoga a quella da Marsia ad Olimpo, si riscontra sopra più d'un vaso dipinto, il di cui rovescio non mostra altro che i soliti personaggi mantellati di palestrico rapporto. Così ce ne dà esempio un vaso del museo Gori (Passeri III, CCXLIV), per Apolline con lira e tronco d'alloro dirimpetto a Marsia che stà assiso colle doppie tibie. I gareggianti sono attorniati da tre Muse simili a quelle del nostro vaso. Il rovescio ha tre figure mantellate per cui la parte anteriore del vaso vien messa in rapporto coi palestrici giuochi, e la stoviglia medesima fa supporre che fosse vaso di premio. Più deciso comparisce siffatto palestrico in altro vaso nolano già del Mus. D. Felicis Mastrilli (Passeri II, CIII), dove alla medesima storia sono accoppiate pel rovescio del vaso pure tre figure mantate di deciso palestrico carattere. E così crediamo di poter citare anche un terzo vaso vaticano (Passeri II, CXXIII), il quale, benchè alquanto diverso, per la rappresentanzione in cui Apolline si trova presso lo irsuto Silenopappo, pure mostra ugual uso di palestrico rapporto nelle due figure mantate del rovescio. È vero che le più lodate palestriche figure pel solito impacciano

piuttosto che far altro sopra i vasi dipinti, essendochè le loro dipinture non son troppo belle e le loro rappresentazioni di poca importanza: ma peraltro è da credere, che senza alcuna ragione non sien messe e che potranno essere utili almeno per far scoprire il palestrico rapporto, in cui si è voluto porre il lato nobile della stoviglia ed ugualmente l'uso a cui serviva in antico ed originalmente il vaso. Ora suppongo, prosegue l'autore, che il nostro vaso sia pure di palestrico uso, che abbia servito di premio, e che il ratto del Palladio, il quale è la variante di altre rappresentazioni palestriche più dozzinali abbia analogo significato ».

« Al quale ragionamento viene conforto da altro vaso del museo Mastrilli (Passeri III, CCXXXV), ove Apolline si trova presso Silenopappo, il quale se non rappresenta Marsia, occupa almeno il di lui posto, e con Apolline Minerva il di cui simulacro appunto ci tiene in questa disputazione. È vero che anche Minerva per via delle disprezzate tibie ha qualche rapporto con Marsia, ma pure è probabile, che essa dea quivi intervenisse siccome divinità a cui tanti palestrici giuochi, non solamente i panatenaici, erano assegnati e sagri. Questa rappresentazione peraltro, la quale meno c'insegna, che al primo guardare promette, resti fuori del discorso; e invece mi rivolgo ad altro monumento che mostra il giudizio di Paride, dove a man sinistra sopra colonna si vede collocato il Palladio (Montfaucon I, pl. 108, 2) (Maffei), il quale certamente fa quivi allusione alla contesa delle tre dee, che, siccome i giovani della palestra, aspettano il decreto del giudice. E a chi tanto non bastasse, io dico, che nell'anno passato dagli scavi vulcenti venne in luce un vaso di rozza fabbricazione provinciale, detta etrusca, dove innanzi ad un Palladio, posto pure sopra colonna, alla stessa Minerva porge un ramoscello d'alloro Amore, il di cui palestrico rapporto in altra occasione abbiamo dimostrato (Ann. 1836, pag. 185, 186). »

« Se questa concatenazione di argomenti non è priva affatto del vero tanto pare dimostrato che i Palladii dagli stessi antichi furono messi in un più o meno diretto rapporto colla palestra. Aggiungasi poi la graziosa allusione che offre la rissa nata fra Diomede ed Ulisse, e avrai allegoria non meno sottile di quella che fa scoprire il ratto del tripode, il quale pure dall'uno e dall'altro pittore è stato messo sopra vasi di palestrico uso, secondo il mostra incontrastabilmente il bel vaso di Berlino in cui si vede da una parte la contesa d'Ercole con Apolline, e dall'altro lato il gruppo di due lottatori (1),

(1) Gerhard Neuerwobene Denkmäler des K. Mus. zu Berlin, n. 1587.

ed è quivi soggetto della rissa il tripode appunto, perchè offeriva allusione al premio dei palestriti che non di rado era un tripode. Simile allusione suppongo che si faccia scorgere nel ratto del Palladio, il quale da Diomede viene involato come argomento di sua virtù, mentre che n'è geloso l'altro suo compagno, il quale s'era congiunto con lui pel medesimo scopo ».

« Gara dunque offre il nostro vaso tanto da una banda quanto dall'altra; qui tu vedi soggetto eroico e di guerra, là ti si mostra più pacifica musicale contesa; e da premio si può chiamare in vero la nostra stoviglia, perchè ritrae appunto allusione a più altri ginnastici onori ». Così scrive il ch. Dottor Braun negli Annali dell'instituto di corrispondenza archeologica 1836. Vol. VIII, pag. 295-306. Qui ho da aggiungere qualche osservazioncella, che palesrò nello spiegare alcune delle tavole seguenti.

TAVOLA CCCXXXIV.

Tra i vasi disotterrati a Nola se n'è trovato uno che per le particolarità delle sue pitture merita d'esser conosciuto dagli eruditi. È a propriamente parlare una tazza o per meglio dire un calice con ornati a vari colori all'esterno, e interiormente oltre alcuni circoli variocolorati e concentrici ha nel mezzo una pittura di cinque figure con animali di color nero, con tocchi paonazzi, e rilevati nel fondo giallastro. La disposizione delle figure, e lo stile col quale sono eseguite, fan vedere che s'è voluto dare a quel dipinto un'aria di antichità primitiva, smentita per altro da una certa franchezza e sveltezza d'esecuzione che i primi pittori non ebbero; e molto meno ebber sagacità sufficiente a concepirne la composizione che ora cercheremo di sviluppare.

La figura virile sedente a parte destra del riguardante, notabilmente più grande delle altre, facendoci pensare ad un qualche gigante, ci fa sovvenire di Polifemo Ciclope, e quindi anche d'Ulisse e de'suoi compagni, non men che delle avventure ch'ebber tra loro. Cantava Omero che Ulisse giunto al paese dei Ciclopi s'introdusse co'suoi compagni in una delle grotte da loro abitate, ed avea portato seco un otre di vino. Sopraggiunto Polifemo il Ciclope, che n'era l'abitatore, chiuse l'antro con una pietra ch'egli solo poteva muoverla, e datosi quindi alle occupazioni sue pastorizie vide per caso da un lato della caverna quei Greci che v'erano entrati, e ne uccise alcuni

per farne il suo nutrimento, e poi s'addormentò. Ulisse volea farne vendetta uccidendolo, ma pensò che non avrebbe potuto più uscire dall'antro per l'impossibilità di rimuover la gran pietra che lo chiudeva, ond'era d'uopo che Polifemo stesso ne aprisse l'adito. Il dì segnente il ciclope uscì dalla spelonca, ma la chiuse nuovamente per modo che Ulisse co'suoi compagni non potessero nscirne. Tornato la sera susseguente Polifemo al proprio albergo, e fattovi entrare il gregge, ne chiuse, come al solito, l'ingresso. Allora l'astuto Laerziade pensò di far bere il gigante fino ad ubriacarlo, il quale bevve infatti più tazze di quel vino che porgevali Ulisse, finchè pel soverchio bevere salitili i possenti fumi della bevanda fino alla testa profondamente s'addormentò. Allora Ulisse preso un tronco d'albero, ed appuntato, ed abbrustolito al fuoco, mediante l'aiuto dei suoi compagni lo cacciò nell'occhio unico, posto nel mezzo al fronte di Polifemo, e così l'accecò. Ogni restante del racconto d'Omero m'è inutile di rammentarlo per l'intelligenza della nostra pittura.

Vediamo pertanto in questa rara tazza dipinto Polifemo, che avendo mangiato un de'Greci gli restano ancora tra le mani alcuni brani delle sue membra. Intanto Ulisse a lui vicino gli porge de bere, l'ubriaca e nel tempo stesso assistito dai compagni gli caccia in un occhio il gran tronco infuocato e lo acceca. Ora diamo uno sguardo alle incongruenze che offre questa composizione riguardata come storica, per quindi mostrare quanto sia ragionevole come simbolica e geroglifica. Mentre Polifemo beve alla tazza che amichevolmente gli porge il greco eroe, lasciasi poi placidamente maltrattare al segno che vien dal medesimo Ulisse accecato, nè sdegnasi almen contro quei compagni dell'Eroe, i quali cooperano al di lui accecamento, mentre è stato per lo innanzi così animoso contro di loro da divorarne le carni, come lo mostra egli stesso colle gambe che a quel crudel pasto gli sono avanzate. Qui dimostra il Ciclope d'aver due occhi, ed Ulisse gli acceca il destro, perchè il sinistro si vede intatto, ma come mai tanta mansuetudine in quel mostro da lasciarsi accecare dai due occhi? Intanto un lungo serpente si accosta anch'egli alla fronte del gigante, quasi cooperar volesse egli pure a quell'accecamento. Ma un serpente senz'ali come mai sta per aria? Perchè un pesce grandissimo ai piedi di questa gente? Di tutto ciò tace Omero, e ne tace pure ogni mitologo che tratti della favola di Polifemo. Io credo pertanto che non precisamente la favola di quel ciclope e d'Ulisse vollesi qui

rappresentare, ma piuttosto allegoricamente il tempo delle cerimonie spettanti all'anniversario dei morti, e ne traggo l'indizio dal serpe, ch'io credo quello stesso che si vede nel planisfero celeste in mano dell'Ofiuco o Serpentario soprastare precisamente fra il Cancro e la Bilancia, vale a dire indicante il passaggio del sole fra questi due segni, nel qual tempo, e precisamente quando accadeavi l'equinozio d'autunno si facevano le feste di Cerere, e in quel tempo appunto ricorreva l'anniversario per i defonti com'io diceva poc'anzi. Era dunque un tempo nel quale i raggi del sole declinavan di forza, sopravvenendo le tenebre dell'inverno. Or questa forza solare, questa abbondanza di luce che prevale nell'estate sulle tenebre dell'inverno, credevasi dal gentilesimo agente sull'anima (1). Ecco a tal proposito il pensier di Giuliano: « Io penso, egli dice, che i raggi del sole abbiano una facoltà attrattiva propria a ricondurre le anime verso la loro sorgente, attraendo a sè le più pure (2) ». In conferma di questa massima, Sallustio il filosofo, parlando delle feste di gioia che celebravansi nell'equinozio di primavera, e delle feste di dolore in memoria del ratto di Proserpina che solennizzavansi nell'autunno, dice espressamente essere stato nelle prime considerato il ritorno dell'anima verso gli Dei, e che la superiorità ripresa dal principio della luce sopra quello delle tenebre, e del giorno sopra quel della notte, era l'epoca la più favorevole alle anime che tendono a salire verso il loro principio; e per una ragione contraria la festa del ratto di Proserpina celebrata all'equinozio d'autunno era quella della discesa delle anime verso le regioni inferiori, o l'inferno (3). Giuliano ne ha data quasi la stessa spiegazione. Egli esamina perchè fu fissata la celebrazione della festa di Cerere e di Proserpina all'equinozio d'autunno, e ne trova un motivo nel timor concepito, che la forza empia e tenebrosa del cattivo principio, che da quel momento in poi dovea prevalere, finchè il sole trattenevasi nei segni inferiori, non recasse danno alle anime umane; perciò credevansi l'iniziazione e la celebrazione dei misteri in onore del sole iemale, o di Bacco assai necessarie a quest'epoca (4). A rammentar tuttociò era sufficiente un aneddoto qualunque o

(1) Monum. etruschi, ser. I, p. 92.
(2) Julian. Orat., v. 172, 173.
(3) Sallust., cap. IV, p. 51.
(4) Julian., loc. cit.

un simbolo, o un geroglifico il quale mostrasse la mancanza di luce, ed ecco Polifemo che per opera d'Ulisse ne resta privo. La pittura indica inclusive il tempo di tale mancanza ch'è l'inverno in cui domina il serpente, come in tempo di male, di freddo, di oscurità ed inclusive di morte (1). Non importa dunque che la favola d'Ulisse col Ciclope non sia qui colla conveniente esattezza rappresentata, basta che usatavi come geroglifico accenni e spieghi il tempo dell'inverno, ossia la spossatezza dei raggi del sole relativamente ai destini dell'anima di quel defunto col quale fu seppellita la tazza che contien la pittura.

Neppure il gran pesce che vi si vede ha relazione diretta colla favola predetta, ma sibbene col destino di quell'anima che spettava al corpo sepolto col vaso in esame. Ho detto di sopra che allorquando il sole riprende la superiorità della luce sopra quel delle tenebre credevasi essere allora il ritorno delle anime verso gli Dei. Questo tempo è per conseguenza la primavera. Altrove pur dissi che al momento che in cielo giunge il sole al punto equinoziale di primavera, sorge la Vergine accompagnata dalla nave che pe' Romani era quella di Caronte: comparisce nel tempo stesso al ponente colla testa elevata la gran costellazione della Balena, la quale sotto nomi diversi fu rappresentata con varie figure, ma sempre peraltro come un mostro marino (2). Qui nella nostra pittura è un gran pesce, che accenna il tempo in cui è data all'anima la facilitazione di passare agli Dei, e come tale ogni osservatore sensato lo troverà molto bene appropriato al resto della pittura come geroglifico del destino di un'anima uscita dal corpo, ma non già come storicamente rappresentativa delle avventure d'Ulisse, ove non avrebbe luogo sicuramente nè il serpe nè il pesce. Questo bel monumento fu pubblicato dall'erudito Gargiulo (3), e nuovamente negli annali di corrispondenza archeologica dal ch. sig. Duca di Luynes (4) con interpretazione assai differente da questa mia.

(1) Monumenti etruschi, ser. I, pag. 581.

(2) Monum. etr., ser. I, pag. 45.

(3) Raccolta di Monumenti più interessanti del R. Museo Borbonico, tav. 101.

(4) Monum. dell'Instituto di corrispondenza archeologica, tom. I, tav. VII. N. 1.

TAVOLA CCCXXXV.

Nella tavola VII del primo volume de' monumenti inediti pubblicati dall'Instituto di corrispondenza archeologica, oltre la pittura che ho mostrata nella tav. antecedente, v'è pure una doppia rappresentanza coi numm. 3, 4, che il ch. interpetre trasse da un vaso del museo spettante al principe di Trabbia a Palermo, che il primo lo pubblicò, accompagnato dalla descrizione che ne fa Omero (1). Racconta il poeta, che Polifemo dopo essere stato accecato da Ulisse aprì per dar pascolo al gregge la sua spelonca, togliendone il gran sasso che avea posto all'ingresso, ma per vendicarsi de'Greci vi si assise stendendo le mani verso gli armenti che uscivano, per sentire ed impedire che in in quel mentre passasse co'suoi compagni anche Ulisse. Questi accortamente s'era legato sotto al ventre d'un ariete, affinchè Polifemo non si accorgesse della sua fuga, e così potette salvarsi: i suoi compagni fecer lo stesso. A me pare che questa duplicata rappresentanza sia pure come l'anteriormente esaminata, un simbolo dell'anima che dal baratro infernale ed oscuro come l'antro di Polifemo, dominando in cielo la costellazione dell'Ariete all'equinozio di primavera, passi come Ulisse alla lucida amenità degli Elisi, e così resti libera e salva dal pericolo, predetto da Giuliano, che l'anima non ricevesse danno dal cattivo principio che dominò, finchè il sole trattenessi nei segni inferiori, cioè da un equnozio all'altro, dominando la stagione dell'inverno.

TAVOLA CCCXXXVI.

La presente composizione mi fa sovvenire di quella ch'io posi alla tav. CCCXXVII, dove per figura principale il pittore ha collocato un satiro sedente in atto di suonare il doppio flauto. Questo personaggio vedesi anche in altre sette rappresentanze, cioè nelle tavole CCCXXV, CCCXXVI, CCCXXVIII, CCCXXIX, CCCXXX, CCCXXXII, CCCXXXVIII ugualmente assiso ed occupato colle sue tibie. Ma poichè trovasi accompagnato con Apollo nella tavola CCCXXXI, e nelle altre or'accennate, così la composizione si disse rappre-

(1) Luynes, Vases peint. Annali dell'Instituto di corrispondenza archeologica per l'anno 1829, tom. I, p. 283.

sentativa della provoca di Marsia con Apollo, o con Olimpo in genere di musica. Una tal gara fu dagli scrittori posta in rapporto con le gare della palestra ove davansi premi ai vincitori, e da ciò se n'è voluto trarre una prova che ogni vaso dov'è dipinta la contesa di Marsia con Apollo abbia servito di premio ad un qualche vincitore della palestra (1). A generalizzar peraltro la massima riferita, faun' ostacolo le tre rappresentanze delle tavole CCCXXXVI, CCCXXXVIII e CCCXXXIX, dove l'anzidetto satiro stassene assiso come gli altri suonando le tibie, ma senza la presenza del competitore. Questi due chiari esempi fanno attenuare il sospetto che il principale oggetto del pittore nell'eseguire questa rappresentanza fosse realmente quello di additare una gara, per quindi porla in rapporto con le gare della palestra. Apollo non comparisce mai contendente con Marsia, ove le figure sono accompagnate da epigrafi (2): talvolta il dio non ha neppur la cetra indicante il mezzo d'effettuare la gara (3). E per quanto nella favola di Marsia nessuno scrittore antico abbia introdotto Diana, pure i pittori de' vasi l'han sempre posta in compagnia d'Apollo, dove rappresentasi la gara di Marsia o altra simil favola analoga (4), e per questa parte non saprei vedere un patente rapporto tra i riportati dipinti e le gare della palestra, colle quali osservazioni vengono, pare a me, indebolite quelle ragioni per cui tendevasi a giustificare il supposto, che il vaso dov'è la pittura delle due tavole CCCXXXII e CCCXXXIII debbasi tenere per vaso dato in premio a qualche vincitore negli esercizi della palestra, come ha supposto il ch. sig. Dottor Braun (5). Sicchè dietro il sentimento di questo illustre archeologo pare che i greci artisti, di questi vasi abbiamo preferito allusioni che più nascondonsi di quello che si manifestino prontamente e spesse volte hanno usato allusioni portanti carattere quasi d'enigmi, i quali paion chiari, graziosi, e sagaci a chi ne ha penetrato il vero senso, e infine vuole il prelodato Braun che il suo vaso appartenga alla classe di siffatti enigmi. Soggiunge poi che trattandosi d'enigmi è permesso d'esporre anche la

(1) Ved. la spiegazione della tav. CCCXXXIII.

(2) Ved. le tavv. CCCXXVII, CCCXXXII.

(3) Ved. le tavv. CCCXXVII, CCCXXVIII, CCCXXIX, CCCXXXI.

(4) Ved. le tavv. CCCXXVI, CCCXXVII, CCCXXVIII, CCCXXIX, CCCXXXI.

(5) Vaso di premio col ratto del Palladio, e la gara di Marsia ad Olimpo Roma 1837.

meno sensata spiegazione, e la più strana soluzione (1). Se dunque nel dare ancor io una interpetrazione alla enigmatica rappresentanza delle accennate sette tavole di questi monumenti non colgo nel segno, sarò almeno scusato.

Si tenga il tibicine per Marsia, o Silenopappo, o Pan, o Molco, o Como bacchici personaggi che stanno in luogo di Marsia, ma sempre per un seguace di Bacco, di cui lo stesso Pan fa spesso le veci, ed è reputato frattanto il dominatore di tutta la sostanza materiale, mentre credevasi che i suoi concenti regolassero come quei d'Apollo l'armonia delle sfere celesti. Ecco l'armonia quale si tratta nelle accennate pitture. Fra le sfere celesti risaltano in eminente grado il sole e la luna, i quali due massimi luminari si trovano più volte presenti in queste pitture. Apollo v'è inclusive distinto col nome di sole (2) che si nomina anche Elio (3), e la voce che leggesi sulla figura di Diana spetta in particolar modo alla luna, com'è dichiarato qualche pagina indietro (4). Sappiamo inoltre, come dissi anche altrove, che Apollo era il capo delle muse, e che per esse era significato dai teologi del paganesimo tutto l'aggregato delle intelligenze ed energie delle sfere celesti (5). E che, non vedemmo noi forse come nella presente tav. CCCXXXVI, anche in altre pitture, accennate più volte le muse (6)?

Chiara è pur la ragione perchè fassi Apollo vincitore di Marsia, che qui nella presente tav. tien luogo di Pan, ossia della celeste armonia. Noi sappiamo che nel cominciar della primavera il sole presa la necessaria energia del suo corso trattiene i propri raggi lungamente sulla terra per modo, che i giorni si fanno maggiori della notte, per cui gode la natura vegetante che prende d'allora in poi quello sviluppo fin a quel tempo impedito dai rigori della fredda stagione, quasi che il sole personificato trionfasse di que' rigori come suoi nemici o antagonisti. E che tali pitture mirino a manifestare, sempre però enigmaticamente il tempo di primavera, si ricava dalla figura di Minerva quasi sempre introdotta in queste pitture, senza che abbia una parte essenziale e

(1) Ivi pag. 11, 12.
(2) Tav. CCCXXVII.
(3) Ved. la tav. CCCXXVII, e p. 41.
(4) Ved. p. 47.
(5) Monumenti etruschi, ser. V, p. 406.
(6) Ved. le tavv. CCCXXV, CCCXXX, CCCXXXII.

dichiarata nella favola della contesa tra Marsia ed Apollo. Or chi non sa che Minerva è la Dea tutelare del mese di marzo in cui cadea l'equinozio di primavera (1)? E poichè Marte ha domicilio nell'Ariete di primavera (2) così noi lo vediamo alla tav. CCCXXVI starsene in riposo presso Minerva. Non abbiamo dunque bisogno di ricorrere al rapporto di queste pitture coi premi che davansi ai vincitori dei giuochi palestrici per ispiegar l'uso di queste stoviglie, mentre di per se stesse ci mostrano che il significato delle rappresentanze loro alludeva quasi sempre, come ho cento volte mostrato, alle feste ed ai voti che facevansi nella primavera e nell'autunno per onorar la memoria delle anime dei trapassati, a gloria delle quali anime questi medesimi vasi ponevansi nei sepolcri, come ve li troviamo. Infatti chi avrebbe mai potuto spiegare col rapporto della palestra il significato della tavola CCCXXXIV dov' è Polifemo con gran serpente al disopra del suo capo, ed una balena ai suoi piedi? Eppure coll'allusione, sebbene enigmatica, all'equinozio di primavera mi riuscì facile darne contezza; ed ora dimostro col tema della contesa tra Marsia ed Apollo che i vasi dipinti degli antichi servivano principalmente ad onorare il morto, col quale seppellivansi, dipingendovi qualche cosa d'allusivo all'anima del defonto col quale si trovano. Non vien peraltro esclusa dalla rappresentanza di Marsia con Apollo e Diana l'allusione al contrasto ed alla vittoria, mentre sappiamo essere stato Apollo nella dottrina del gentilesimo il simbolo del sole di primavera, su qual tempo dicevasi pure che Giove distrutti i perversi giganti, avea per tal mezzo ricondotta l'armonia nella natura: ecco dunque un'armonia vittoriosa nella primavera simboleggiata da Apollo. Questa è la periodica sorte delle stazioni in tutto il giro annuale del sole, paragonata cred'io a quella delle anime che dicevansi passate dai mali di questa terra alla felicità che loro era promessa negli elisi alla morte del corpo (3). In conseguenza di tali esempi noi potremo trovare naturalmente dipinti nei vasi mille soggetti che partecipano di contrasti e vittorie, senza che neppur uno abbia un rapporto diretto alle gare ed ai premi delle vittorie riportate nella palestra, giacchè trovandosi tali enigmatiche rappresentanze nei sepolcri è più naturale il crederle allusive alle anime

(1) Monumenti etr., ser. I, p. 535, II, 388, 573, 746, V. p. 350.

(2) Ivi, ser. I, p. 541 e 535.

(3) Ivi, pag. 723.

che ai palestriti. Anche la luna sotto le forme di Diana ha parte in queste composizioni, inquantochè tiene il secondo luogo presso di Apollo sole, talchè si credeva dal gentilesimo che quel pianeta agisse immediatamente sulla materia che moveva col movimento di generazione, e che facea crescere e decrescere per le sue qualità o influenze particolari (1).

Ora tornando all'esame della rappresentanza di questa CCCXXXVI tav. vi si vedono due donne con due nomi lor propri, ma che tengon luogo di quelle muse che vedemmo già in altre simili rappresentanze (2), poichè furon chiamate a decidere sulla gara della musica tra Marsia ed Apollo, ma già vedesi apertamente pei loro nomi che tengon luogo delle sfere celesti, e dell'influenza loro sul sistema dell'universo, come dicemmo, giacchè l'una chiamasi ΓΑΛΗΝΗ *Tranquillità* dell'atmosfera, l'altra ΕΥΔΙΑ la *Serenità* dell'aria, come dottamente spiegò il ch. Millingen nell'esporre il primo questo bel monumento (3). Queste due qualità della buona stagione esser sogliono un effetto immancabile dei raggi solari che agiscono sul nostro orizzonte nella primavera. Il timpano che ha in mano una di loro lo troviamo ripetuto presso altra musa ch'è alla tav. CCCXXX. Non ci faccia poi maraviglia se in luogo di Apollo qui si vede star Bacco indicato anche dall'epigrafe ΔΙΟΝΥΣΟΣ, giacchè qui, a tenore di quanto anteriormente dicemmo, non v'è la gara tra Marsia ed Apollo, ma la semplice rappresentanza della bella stagione di primavera. Lo stesso satiro ne dà un cenno anch'esso col suo nome ΚΩΜΟΣ il banchetto, alludendo al piacere della vita. Nulla dirò di Bacco dopo quel tanto che si è detto in quest'opera sulla relazione dei vasi dipinti, e questo nume protettore delle anime.

TAVOLA CCCXXXVII.

Nel presentare in rame questi tre giovani palestriti ammantati chi del tutto, e chi da un braccio e da una spalla nudati, vengo a dare una idea di una gran parte delle pitture che trovansi nei rovesci dei vasi dipinti. Dico nel rovescio, perchè tale vien caratterizzata la parte del vaso, dove appunto que-

(1) Monum. etr., ser. V, pag. 405.

(2) Ved. le tavv. CCCXXV, CCCXXIX, CCCXXX, CCCXXXII.

(3) Millingen, Peintures antiques des vases grecs de la collection de sir Joh. Coghill Bart., planc. XIX, pag. 49.

ste figure dipintevi sono per ordinario più rozzamente e trascuratamente eseguite che quelle della parte opposta, ove non di rado son rappresentanze mitologiche. Io volentieri mi unisco col dottissimo sig. dott. Braun a dichiarare questi mantellati di palestrico rapporto (1) dichiarai ragionandone all'occasione di spiegare i monumenti etruschi del museo chiusino (2) ed altrove; ma non trassi argomento che per avere il vaso pitture di palestrico rapporto sieno stati perciò i vasi stessi di uso palestrico vale a dire che abbian servito di premio nei giuochi della palestra o in altri che fossero, come ne argomenta il sig. Braun. Che se premi siffatti fossero stati dispensati ai vincitori dei giuochi, Pindaro come altre volte ho pur detto (3), non avrebbe trascurato di descriverne i soggetti ivi dipinti. Piuttosto vedo in que' giovani la cultura delle virtù, che dai loro precettori, notati dal bastone che han come qui nelle mani in segno d'autorità non meno che della disciplina dottrinale, loro comunicavansi; per mezzo delle quali virtù, qualora dagli uomini si fossero conseguite era insegnato che ottenevasi il premio della beatitudine negli Elisi, come davasi un premio ai vincitori nelle palestre, non però di vasi dipinti, giacchè nessuno mai ne parla, ma bensì questi vasi n'erano una allusione in rapporto a quelle anime che morendo da virtuosi passavano a godere il premio della beatitudine a significazione e memoria di che si ponevano i vasi dipinti nei sepolcri, come tuttora ce li troviamo.

TAVOLA CCCXXXVIII.

Ecco il tibicine sedente, ecco le donne che lo circondano come già vedemmo in varie delle tavole antecedenti; sicchè diremo che ancor qui s'è voluto rappresentare, come in esse, l'armonia delle sfere celesti: v'è di più un satiro dansante; e siccome sappiamo da Luciano che i balli presso i Gentili non di rado rammentavano il moto degli astri ed il variato incontro e combinazione delle stelle fisse col sole, con la luna, e con gli altri pianeti (4), dunque crediamo che questa composizione non sia che un variato modo, usato

(1) Ved. p. 55.
(2) Inghirami, Mus. Chiusino, tom. I, pag. 98.
(3) Monumenti etruschi, ser. V, p. 14.
(4) Lucian. Op., tom. II, pag. 274, § 7, p. 278, § 17.

dai pittori dei vasi di rappresentare la celeste armonia delle sfere, come accennammo delle altre pitture avanti a questa. Sarà inutile ch' io torni qui a dimostrare l'antica dottrina della relazione creduta dai Gentili fra le anime umane, ed il passaggio loro negli astri, e del movimento e scambievole loro incontro, giacchè di ciò dissi non poco sì nell'opera dei Monumenti etruschi (1), e sì nella presente dei vasi dipinti. Qui si vede un' anfora vinaria, dove il satiro appoggiasi, e lo stesso vaso lo troviamo alle tavole CCCXXVIII, e CCCXXIX senza che finora ne abbiamo penetrato il significato. Questa pittura fu pubblicata per la prima volta nella seconda raccolta Hamiltoniana alla tav. XVIII del tomo III, ma senza nessuna osservazione speciale.

TAVOLA CCCXXXIX.

Anche la tavola presente di num. CCCXXXIX fu pubblicata nella seconda raccolta Hamiltoniana colla illustrazione. « Credevasi generalmente, al dire di Fornuto, che non vi fosse cosa più cara a Rea quanto il tamburo, il timpano, il flauto e la face. Le veniva poi offerto il cuore come un principio della vita (2), poiche si credeva ch' ella presedesse alla generazione ». Ciò premesso fece giudicare all' Italinski esser la presente composizione rappresentante un sacrifizio fatto alla mentovata Dea (3). Noi vediamo difatti nei personaggi qui disegnati gli oggetti notati come cari a quella divinità. Un satiro porta in mano una face; una dansante menade suona il tamburo o timpano che debba credersi; il satiro sedente suona le tibie o flauti, e l'altra menade sostiene una tazza, entro la quale apparisce un cuore. Non è difficile che questo tal sacrifizio fosse tra le rappresentanze che racchiudevano una mistica allusione al movimento degli astri, ad imitazione de' quali erano stati istituiti i primi balli degli uomini, come bene intendesi dal trattato di Luciano *De saltatione*.

TAVOLA CCCXL.

Il mitico significato di questa rappresentanza non dovrebb' essere gran fatto differente da quei delle tavole antecedenti. Il satiro sedente ha in mano sol-

(1) Ser. V, p. 110.

(2) Phornut. De natura Deor., pag. 146.

(3) Italinski, Pitture de' vasi antichi posseduti dal cav. Hamilton, tom. II, tav. L.

tanto un tirso, e non già le tibie, come vedemmo negli altri, ch'io credo analoghi a questo. E però assiso qual dio Pan rappresentante tutta la natura riconcentrata in sè stessa. Gli altri personaggi o ballano o preparansi al ballo, o per meglio dire si dispongono ad errare quai forsennati per celebrare sulle scoscese montagne, come dice Euripide, le auguste solennità delle baccanti (1). Se osserviamo la prima delle femminili figure, a destra del riguardante, par che ponga in effetto quanto prescrivevasi dal demiurgo, il quale, secondo lo stesso Euripide, così diceva a' baccanti; vestitevi della pelle di cervio brizzolato; armatevi di bastoni e di sferze che ispirino un sacro orgoglio; venite tutti alle danze di Bacco. Si comprende ancora in qual modo qui siano due personaggi che seco recano il timpano. I coribanti ne furono, come segue Euripide, gl' inventori e depositarono presso Rea questo strumento, fatto per accompagnare il canto delle baccanti, ma i satiri colpiti dal di lui suono, l' ottennero dalla Dea e se ne servirono a celebrare le danze trieteriche (2). Il complesso di questa rappresentanza par che racchiuda una dottrina animastica stabilita poi chiaramente da Platone, ed espressa con simboliche figure dal pittore del vaso; non altrimenti che dichiarata dal platonico nostro Marsilio Ficino, e da Plotino, di cui si fa interpetre: « chiamasi natura ed anche Bacco, egli scrive, la potenza vegetativa dell' anima mondiale (3) ». Ecco schiarito in qual modo è bacchico il personaggio assiso che in qualità di Pan sedente rappresenta il complesso della natura mondiale. Ma sentiamo come prosegue il filosofo. « L' anima del mondo, quasi un mondano Apollo, canta nella natura ed in cielo tocca la cetra, essendo lo sviluppo e la rivoluzione della natura di tutti gli esseri un' armonia formata di molti canti e suoni, come in cielo l' ordinata disposizione degli astri, il cui moto vien detto il suono d' Apollo, diretto alla conservazione costante dell' armonia naturale. Per lo che le anime nostre quasi tripudiando concordemente adattano e conformano a tale armonia i loro periodi tanto nella discesa, quanto nella permanenza nel mondo, come nel ritorno all' empireo (4). Noi vedemmo

(1) Euripid. in Bacc., act. I, v. 132.

(2) Eurip. cit.

(3) Ficin. Comment. in Plotin. philos. Platon. Ennead. IV, lib. III, c. XI, p. 193.

(4) Ficin cit. ap. i Monum. etr., ser. V, p. 299.

nelle tavole antecedenti Apollo concorrere col bacchico Marsia nel cimento musicale simbolico della ordinata disposizione degli astri, secondati dalle anime come fin da principio accennai (1).

TAVOLA CCCXLI.

Chi sa che ancor questa composizione monocromata non abbia qualche rapporto con quelle, dove trovammo la favola di Marsia per allusione al moto armonico delle sfere celesti? Ma ne dà sospetto il veder qui sedente il satiro che per ordinario è rappresentato nei vasi con azioni di forzato movimento, e sedente lo vedemmo in tutte le altre composizioni che giudicammo aver con Marsia qualche rapporto.

TAVOLA CCCXLII.

Il soggetto sedente qui non è più un seguace di Bacco siccome vedemmo nelle contese d'Apollo e Marsia ed in altri analoghi soggetti, ma Bacco stesso assiso. Qual sia poi la significazione dei baccanti concorsi ad attorniarlo, io non saprei dirlo, quantunque si veda che non lieve analogia vi dev'essere tra questa pittura e le antecedenti. Dirò soltanto che le rappresentanze di questo genere sono le più frequenti che siano state dipinte nei vasi trovati fin'ora nei soli sepolcri, lo che fece a dire più d'un archeologo che questi vasi potessero esser sepolti cogl'iniziati ai misteri di Bacco.

TAVOLA CCCXLIII.

Non è mai abbastanza lodata la composizione di questo ballo, e la grazia colla quale sono atteggiate le figure introdottevi. Che mai sia lo strumento che suona il genietto alato non è peranco a nostra notizia. Quello che tiene fra le braccia la donna sedente è un trigono, come ebbi occasione di ripetere anche altrove (2). Al D'Hancarville che lo pubblicò (3), furon grati molti

(1) Monum. etr., ser. II, p. 576, e ser. V, p. 406, e la spiegazione delle tavole antecedenti di quest'opera.

(2) Monumenti etruschi, ser. V, tav. XLV, pag. 485.

(3) Antiquités etrusques, grecques et rom., tom. IV, pl. CXXI.

pittori di vario genere che tutto o in parte l'han ripetuto nelle loro composizioni.

TAVOLA CCCXLIV.

Questo soggetto manifestasi chiaro per un sacrifizio, ma non è facile indovinare a qual divinità sia diretto, nè da chi offerto, nè qual sia la liturgia praticatavi. L'uomo barbato liba il vino colla tazza sull'ara ardente, ma non si concepisce quel che abbia in mano il giovine ch'è pure accanto all'ara, se focaccia o altra cosa, nè per qual motivo sia ammantato a similitudine dell'uomo barbato e libante, mentre l'altro giovine, che accosta all'ara la porzione della vittima accomodata nello spiedo per arrostirsi, è tutto nudo. Molto meno s'intende il significato dell'altro personaggio sedente con bastone in mano, voltando il tergo al sacrifizio che si prepara.

TAVOLA CCCXLV.

La pittura con figure nere in fondo giallastro esistente in un bel vaso degli scavi vulcenti, e pubblicato dall'instituto di corrispondenza archeologica (1), offre un modello d'una delle più belle, e più energiche rappresentanze d'un combattimento con arcaico mentito stile. Cominciamo pertanto dal render conto del soggetto rappresentatoci, ch'è la morte di Achille; e poichè la composizione è attorno al corpo del vaso, così ne principieremo la descrizione dalla Minerva, la quale sta in piedi con veste ristretta e senza pieghe, avendo in mano una lancia, ed essendo in parte coperta da una egida guarnita da sei serpenti. A lei davanti sta il guerriero Aiace in atto di proteggere il corpo dell'estinto Achille, ferito in un calcagno con una freccia da Paride, il quale si vede coll'arco teso, in atto di vibrare uno strale ad Aiace. L'uno e l'altro egualmente che Achille hanno i nomi apposti presso di loro AIAZ, ZIΔAП, AΨIJJEVZ. Un altro guerriero chiamato ZOΡYJƆ Glauco, ha già legata una corda al piede d'Achille, onde impadronirsi del corpo di quell'estinto eroe; sicchè Aiace combatte per difendere il corpo dell'estinto amico acciò non abbia il disonore di cadere nelle mani dei loro nemici. Egli dunque

(1) Tom. I, tav. LI.

combatte solo contro cinque, ed è assistito dalla sola Minerva sua protettrice. Dopo i nominati guerrieri evvi Enea AINEΞΣ con un incognito suo compagno d'arme, che credesi Agenore, e quindi il figlio di Priamo chiamato LEOΔOQOΣ, ed un altro di piu col nome EΨIΠΠOE, del quale nessun autore fa menzione. Fra i cinque antagonisti d'Aiace, Leodoco è già ferito, avendo tuttavia nella gola fitta una lancia per cui cade al suolo. Un altro antagonista di Aiace, Glauco occupato a trar via il corpo di Achille vien ferito, nel fianco, ed è per cadere estinto. Anche Eghippo vibra da lungi l'asta contro il solo Aiace. Dopo gli additati personaggi seguono in giro nel vaso, e qui a sinistra dello spettatore, i due soggetti Diomede ΔIOMEΔEΣ, che si fa curare un dito dal suo amico Stenelo ΣΘENELOΣ. Questi ha deposto lo scudo, e l'elmo per meglio eseguire la chirurgica sua operazione. Un'altra rappresentanza orna il collo del monumento medesimo, cioè due Efebi a cavallo, l'uno in faccia dell'altro separati da una pianta ornativa. Sopra ciascun cavaliere vola rapidamente un uccello che sta ad indicare, secondo il ch. Hirt l'interpetre di questo bel monumento, la corsa di que'giovinetti, ma d'una maniera simbolica. Dall'altra banda in luogo dei giovani equestri vi son due galli, che il già lodato interpetre tien per indizio, che il vaso era destinato ad esser dato in premio a colui che riporterebbe la vittoria nella corsa equestre. A convincermi pienamente di ciò, mi occorrerebbe dimenticarmi di quella massima del gentilesimo che la vita dovessi accompagnare con una serie di fatiche virtuose, in premio delle quali era promessa dopo morte una vita nuova e beata (1); tantochè i contrasti e le vittorie, che in variato modo s'incontrano nei monumenti antichi riferiti ai defonti, possono alludere agli estinti medesimi, pei quali si trovano adoprati. Inclusive i galli colla lor virtù nel combattere fra di essi possono essere stati dipinti in un vaso destinato ad un qualche morto, per significare il di lui valore nel combattere da virtuoso nei contrasti della vita, onde partirne vittorioso per esserne premiato dopo la morte, ed è perciò che i morti fin d'allora ed anche presentemente si mandavano e si mandan coronati al sepolcro (2).

Quinto Smirneo ci somministra una particolar narrazione del fatto qui dipinto. Secondo lui Apollo presentasi come avversario e s'oppone al furore

(1) Monum. etruschi, ser. III, p. 219.
(2) Monum. etruschi, ser. I, pag. 405, 406.

d'Achille, e lo ferisce nel piede per cui l'eroe cade spirando. Allora incomincia il combattimento attorno al suo corpo. Aiace presentasi come avversario di Paride, d'Enea, d'Agenore e di Glauco. Quest'ultimo è ucciso. Ne segue poscia una completa fuga dei Troiani, col furor della quale il corpo d'Achille fu ripreso, ed onorato di magnifici funerali (1). Il principal gruppo della nostra pittura corrisponde alle parole di Quinto Smirneo. Vi si vede Achille forato al calcagno da una freccia steso al suolo. Aiace difende il corpo dell'eroe, col ferir Glauco in un fianco, perchè voleva tirare a se il corpo d'Achille per mezzo d'una corda. Si vede Paride che ritirandosi scocca tuttavia qualche dardo ad Aiace. Enea ed Agenore seguono tutt'ora a combattere. Fin qui la narrazione di Quinto Smirneo corrisponde a questa pittura, ma sul nostro vaso un altro guerriero chiamato Echippo troiano sconosciuto, combatte con la lancia contro d'Aiace, mentre un quarto eroe nominato Leodoco, figlio naturale di Priamo, cade a parte sinistra d'Enea ferito da un dardo che gli fora la gola. Questi due ultimi eroi, egualmente che il gruppo di Stenelo e di Diomede, di cui Quinto Smirneo non fa motto, dimostrano che il nostro pittore attinse l'espressa composizione da altri racconti, e che in generale il combattimento attorno al corpo d'Achille era narrato in differenti maniere. Così l'eruditissimo L. Hirt (2), il quale aggiunse qualche riflessione sopra d'alcune particolarità del disegno. Gli occhi delle figure son tondi e quasi animaleschi, il naso disegnato in un modo assai pronunziato nei profili, e in fine i capelli che nelle teste scoperte discendono fino alle spalle, come qui nelle figure di Minerva e di Stenelo. I cimieri son chiusi dalle due parti del volto. I panni attaccati alle corazze e che attorniano le coscie e al disotto una veste senza pieghe, forse fatta di quoio. Il disegno è negletto in varie parti, ma dimostra una certa destrezza dell'artista che l'eseguì (3). Se peraltro è permesso il supporre che l'artista abbia voluto affettare nella sua esecuzione un arcaico stile, come pare esser più volte accaduto nelle pitture de'vasi, in tal caso non potremo trarre serie conseguenze dallo stile di questa.

(1) Q. Smirnaeus, Paralip., l. III, v. 37, et v. 213-215, et v. 277.

(2) Monum. de l'Instit. di corrispondenza archeologica, pl. LI, Annali dell'Instituto cit., vol. V, p. 224, anno 1833.

(3) Ivi, pag. 231.

TAVOLA CCCXLVI.

La pittura a figure nere della bella idria proveniente dagli scavi dell'antica Vulci qui riportata, è stata in vario modo rammentata nei libri d'archeologia, dove ognuno può leggere le descrizioni ed illustrazioni delle sue pitture (1), mentre qui non intendo di recarne che un breve cenno tratto dal parere dell'ultimo de'suoi illustratori, ch'è il ch. Ambrosch. Sul collo dell'idria son dipinte in giro le mura di Troia presso i cui merli stanno le sentinelle, che secondo Omero essendo scampati dal furore d'Achille stavansi calmando la sete (2), e l'arciere che scocca il dardo mostra che ne son lontani i nemici. A destra del riguardante sta Andromaca accompagnata da due ancelle, in atto di timore, perchè il giovine figlio s'è scostato dalla città, nè sà rinvenirlo col guardo. Il principal personaggio della più bassa parte e più nobile della pittura è Neottolemo il figlio d'Achille, che propostosi d'estirpare la famiglia di Priamo, avendo sorpreso il figlio di Ettore, lo sfacella impetuosamente perquotendolo sull'ara ov'è il tripode d'Apollo Timbreo. All'incontro del tripode si trova la porta Scea come ricavasi dall'astrusa epigrafe segnatavi al di disopra σκεα, e da essa ebber l'egresso i Troiani dalla città per andar contro a'Greci; e di fatto vedonsi due personaggi coi loro cavalli uscir frettolosamente dalla città per andare a soccorrere il giovanetto Astianatte, e liberarlo dalle mani del figlio d'Achille. Minerva che fu sempre nemica dei Troiani si fa loro davanti, alzando l'asta come se volesse impedire che il figlio di Ettore fosse liberato da quella morte, alla quale era già destinato, volendo ella ad ogni costo, che senza ostacolo facciasi l'ultimo esterminio d'una schiatta a lei tanto odiosa. L'albero ch'è davanti a Minerva serve, secondo l'interpetre, a notare che l'avvenimento qui espresso accadde in pien'aria, vicino al tempio d'Apollo Timbreo. Chiuderemo il nostro ra-

(1) Fossati, Bullettino dell'Instituto di corrispondenza archeologica dell'anno 1829, num. VII, Vasi de' signori Candelori, pag. 79. Annali dell'Instituto di corrispondenza archeologica, tom. III, anno 1831, tav. XXXIV, Schluttig., La fin des Priamipes, p. 391, Ambrosch, pag. 369. Amati, Vasi Etruschi o Italo-greci giornale arcadico 1829, agosto.

(2) Omero, Iliade, XXII, 2.

gionamento col dire uniformemente al Sig. Giulio Ambrosch, come riflettendo che Astianatte è fanciullo, che si è allontanato dalla città, che la madre stessa occorre sui propugnacoli, sollecita forse dell' indugio di lui per cercare alcuna novella, non sappiamo opporre al parer di coloro che riconobbero nel vecchio chinato a terra qual supplicante con capelli bianchi, il pedagogo di Astianatte. Imperocchè essendo questi unica prole di real sangue, ben si addice che alcun custode siagli dato a compagno.

Riguardo poi alle abbondanti epigrafi, delle quali va fregiato il fondo del nostro vaso, non v'è stato finora ellenista per quanto esperto che dal nome della porta scea in poi abbia saputo discifrare le scrittevi parole. Forse il pittore che volle nella composizione imitare un arcaico stile, per maggiormente animare l'espressione delle sue figure, affettò un carattere di scrittura ed un linguaggio ormai disusato e per soverchia vetustà divenuto inintelligibile. Chiamo questa una imitazione dello stile antico e primitivo, perchè non credo che nell'età dell'arte, tuttavia rozza e bambina, si potesse fare una figura così bella come il nostro Trittolemo, nè cavalli come qui nel vaso così ben disegnati.

TAVOLE CCCXLVII-CCCXLVIII.

Non saprei tessere, per così dire, un elogio che pareggiasse il merito della inedita anfora nolana qui esposta e dipinta nelle due facce, con due sì ben disegnate figure bacchiche da me riportate in rame della grandezza medesima dell'originale, posseduto dal ch. sig. cav. dottor Pizzati, amatore intelligentissimo di tali antichi monumenti, che ci serbano intatto il gusto del greco disegno. A varie figure di quest'opera, simili alla virile della tav. CCCXLVII, fu dato nome di sacerdoti di Bacco, ma frattanto ogni volta che un' epigrafe l'accompagna, questa dichiara il nome pretto di Bacco ΔΙΟΝΥΣΟΣ (1). È però vero che i sacerdoti e gerofanti del paganesimo, nelle sacre loro funzioni del culto, rappresentavano le divinità medesime, alle quali eransi dedicati (2). Io tantopiù non ometto di accordare a questo il carattere di sacerdote, inquantochè lo trovo in simmetria con una giovane dipinta nella

(1) Ved. la tav. CCCXXXVI.

(2) Dupuis, Origine de tous les cultes, tom. IV, p. 394, 599, 602 e 608.

parte opposta del vaso, che ora osserviamo alla tavola CCCXLVIII, la qual figura per avere in mano una face ed un vaso, manifestasi anche più apertamente dell'uomo per una sacerdotessa del medesimo nume.

TAVOLA CCCXLIX.

Questa pittura, tratta da un vaso della collezione del conte di Lamberg di Vienna, è stata pubblicata, ma scorrettamente dal sig. conte di Laborde, ed in seguito il ch. sig. Millingen la fece incidere di nuovo per una memoria inserita nelle *Transazioni della Società Reale di letteratura di Londra*, *tom.* II, *pag.* 136.

Aiace preso da una forte passione per Cassandra, è rappresentato nell'atto di rapire la sfortunata eroina, e la strappa dall'altare di Minerva, dove erasi refugiata, e nell'attitudine di supplice tiene abbracciata la statua della Dea. La sola nutrice di Cassandra è presente, e sembra esprimere il terrore e l'indignazione ispiratale da una simile azione. È costei designata dalla iscrizione ΤΡΟΦΟΣ, e il nome di Cassandra, è ugualmente espressa dall'epigrafe ΚΕΣΑΝΔΡΑ secondo il dialetto corrotto dei Lucani, che abitavano la parte del regno di Napoli, detta la Basilicata, dove il vaso fu trovato.

La statua della Dea è posta su d'un piedistallo. La di lei mossa è simile a quella del Palladio, e d'altre opere dell'infanzia dell'arte. Essa è armata di cimiero, scudo e lancia; ma non porta nè l'egida nè la testa della Gorgone, suoi ordinari attributi. Dei rami d'olivo, e de'nastri de'supplicanti (ἱκετηρίαι), offerte ordinarie di quei che implorano la protezione divina, si vedono sull'altare, e sospesi alle mura del tempio. Due schinieri compariscono sospesi parimente su quella parete e secondo l'iscrizione che l'accompagna ΕΝΕΡΓΑ sembrano essere spoglie prese alla guerra (ἔναρα), e che dipoi furono dedicate nel tempio. Qui non ostante Ενεργα per Εναρα (1) par che sia piuttosto sinonimo di Σκυλήτειρα (2) Ληΐτις, ovvero Ἀγελείη (3), epiteti di Minerva, allusivi all'uso di consacrare a questa Dea le armi di un nemico vinto; come nell'Iliade Ulisse consacra a Minerva le spoglie di Dolone (4).

(1) Ἔναρα βροτόεντα Iliad. Z, vers. 480.

(2) Lycophron, Cassandra, vers. 853.

(3) Homer. Iliad. E, vers. 765.

(4) K, vers. 458-463.

All'appoggio di questa spiegazione del nome 'Ενέρεα, l'autore aggiunge, che le appellazioni Ἐνυὼ ed Ἐνυάλια da alcuni date a Minerva, quantunque indicanti altre divinità guerriere, sono come Ἔναρα derivate da Ἐνῶ ovvero Ἐναίρω e conseguentemente sinonimi. Si potrà dunque concludere, che presso qualcuna delle colonie greche stabilita in Italia, il nome di Ἐνέρεα fosse stato usato qui in vece di quello d'Atene o Pallade, e secondo un uso comune in Italia il digamma F ovvero V fu sostituito all'E dell'ultima sillaba. Quest'appellazione ENEPEA fu in seguito adottata dai Romani, che vi aggiunsero la prefissa M come in molte altre parole (1). Quest'addizione potrebbe ancora esser d'ugual natura che quella della impetrazione, in cui si sovente s'invocano le divinità. Così il nome di *Menerva* (2) che noi troviamo accennato in quel di Minerva è stato formato dall'epiteto Ἐνέρεα.

Lo scopo dell'autore di questa memoria, è stato di confermare la testimonianza di Dionisio d'Alicarnasso (3), che Roma era una città d'origine greca, e che v'era una perfetta identità fra le divinità, i riti, e le istituzioni religiose dei Greci e quelle dei Romani. E quantunque i nomi di alcune divinità abbiano subito dei cambiamenti, i nomi della maggior parte di esse sono formati o derivati da quelli de' Greci.

TAVOLA CCCL.

Chi non vede che l'intenzione del pittore di questo soggetto, fu che rappresentasse il celebre ratto di Cassandra, sacrilegamente commesso da Aiace d'Oileo a' piedi della Dea Pallade, la quale a tanto ardire del guerriero brandì minacciosa, ma invano l'asta contro di lui? La donna ch'è in situazione opposta all'eroe, sarà senza meno la nutrice di Cassandra, poichè per tale fu giudicata anche nell'antecedente pittura; ed ambedue portano in mano un utensile finora inesplicato, ma che si vede quasi simile in entrambe. La Dea, che è al disopra di Aiace, par che si debba interpetrare per Minerva armata d'asta, com'è a lei convenieote ed in atto di fare agire dall'empireo la di lei protome ch'era nel tempio; nè questa è la prima volta che

(1) Pompeius Festus. V. Mercastar.
(2) Lanzi, Saggio di lingua etrusca, tom. II, pag. 200.
(3) Antiq. Rom., lib. VII, cap. 72.

troviamo dipinto nei vasi il nume che dall'alto dei cieli anima la statua che lo rappresenta. Le due figure l'una della donna prossima alla nutrice in atto di maraviglia e spavento, l'altra d'un uomo che armato si accosta in aiuto d'Aiace, son due figure, a parer mio, dal pittore aggiunte alla composizione per empire in giro il campo che nel vaso doveasi dipingere. La civetta come ognun sà, è simbolo di Pallade, e la patera e il simpulo vasetto, ch'è gettato ai piedi della Dea, pare che rammentino l'inutilità delle preghiere e de'sacrifizi della misera Cassandra, ormai destinata a seguir la sorte di Troia sua patria. Questa pittura spetta probabilmente ad un vaso della Magna-Grecia perchè data dal D'Hancarville tra i vasi Hamiltoniani (1).

TAVOLA CCCLI.

I vasi che io qui riporto, li trassi dalla seconda raccolta amiltoniana (2), ove son proposti all'osservazione de' dotti per la loro singolar forma, e poichè in uno di essi riconoscesi qualche figura di cavallo, e nell'altro di un'anatra, così fu supposto che il primo fosse destinato ai sacrifizi di Nettuno, e l'altro a que'dei gemelli di Leda. Io peraltro non credo che vasi di sì piccola mole e sì ridicoli, fossero destinati ad usi così serii; ma piuttosto voglio persuadermi, che avendo in animo il vasaio di sodisfare alla liturgia gentilesca nel far dei recipienti di terra cotta per chiudersi nei sepolcri, qualunque ne fosse la forma, che anzi par che si cercasse di variarla in cento e cento guise, così, cred'io, che il vasaio, a solo oggetto di variar forme ai suoi recipienti, abbia dato al vasetto superiore la forma d'un cavallo carico di due grandi anfore vinarie, colle quali viene ad aver la sua soma, lo che nulla avrebbe da far con Nettuno; ed al vasetto inferiore per semplice capriccio abbia data la forma d'un'anatra. Dico ciò sul fondamento soltanto che negli scavi che fannosi dei sepolcri si trovano vasi d'infinite forme e grandezze e non di rado di scherzose o ridicole rappresentanze; e forse questi eran fatti ad uso di lucerne.

(1) Tom. III, tav. LVII.

(2) Fontani, Pitture di vasi antichi posseduti dal cav. Hamilton, tom. IV, tav. *.

TAVOLA CCCLII.

A dare un altro esempio della bizzarria di vasi sepolcrali, ne presento qui uno pubblicato già con diligente incisione dal ch. signor Gargiulo, che in Napoli si tiene da taluno per un ritratto d'un sacerdote di Bacco, e bacchica coppia di giovani è dipinta nel labbro del vaso stesso, che suole aver nome di urceolo. Io poi credo che questa testa potrebbesi anche dire di satiro (1).

TAVOLA CCCLIII.

In questa bella rappresentanza par che il pittore abbia confuso il pomo d'oro, che fu disputato fra le tre Dee, coi pomi ch'ebbe in dono Giunone dalla Terra in occasione delle di lui nozze con Giove. Difatti qui comparisce l'alata Iride, o la Vittoria in atto di aver consegnato alla scettrata regina del cielo Giunone il pomo d'oro (2), che ella donò al consorte. Ma poi la stessa Giunone fa parte de' personaggi introdotti al famigerato giudizio di Paride, poichè nel dipinto vi si vede Mercurio in atto di attender quel pomo per portarlo a Paride, che stassi assiso col suo cane a lato. Vi si vedono pure le tre Dee, Minerva armata; Giunone in ricco trono, come regina e consorte del gran tonante collo scettro in mano, sul quale è un cuculo come la rappresentavano gli Argolidi; e Venere collo specchio in mano. Il vaso che ritiene questa pittura fu trovato nella Basilicata, ed appartiene al signor Gargiulo che lo ha pubblicato (3).

TAVOLA CCCLIV.

Un genio nudo ed alato è seduto su di alcune rocche, davanti a lui una sacerdotessa o una iniziata, involta in un lungo peplo, par che trattengasi

(1) Gargiulo, Raccolta de monum. i più interessanti del Mus. Borbonico tav. 85.

(2) Apollodor., Bibliot., liv. II, § 11.

(3) Gargiulo cit., tav. 116.

con questo genio; rappresentanza mistica, della quale è difficile di caratterizzare precisamente il soggetto (1).

TAVOLA CCCLV.

Seppi circa trent'anni passati, che in Pisa vari anni prima nel fare un pozzo, fu trovata una fornace di vasi di terra cotta, fra i rottami de' quali se ne trovarono alcuni dipinti a figure rosse e fondo nero, i quali furon raccolti e depositati per ornamento al pubblico museo di storia naturale di Pisa. Di là qualche tempo dopo passarono alla R. Galleria di Firenze e si confusero con gli altri vasi fittili di quella raccolta. Informato di ciò, io feci tosto le più diligenti pratiche ad oggetto di ritrovare tra i vasi dipinti della R. Galleria quei di Pisa, ed esaminato l'inventario degli oggetti d'arte di quel R. stabilimento, per sorte vi ravvisai uno di questi vasi, poichè il vaso stesso conservava il numero corrispondente nell'inventario ch'era l'86, e ne trassi immediatamente un esatto disegno che qui fedelmente riporto. Ognun vede che lo stile di queste pitture è tutto greco, e simitissimo a quelle che sempre si trovano nella Magna Grecia, che sicuramente furono fatte da greci artefici. È dunque assai naturale il credere, che essendosi trovata in Pisa la fornace, dove furono eseguiti que' vasi che mostransi di greca manifattura, siano lavori di greci artefici venuti, in Pisa per far vasi dipinti. Tanto io credo che si facesse anche altrove per tutta Etruria e inclusive a Vulci ch'è la sorgente maggiore di sì antiche stoviglie. Ma su di ciò son per fare qualche altra riflessione scrivendo delle tavole seguenti. I soggetti che vi si contengono a me sembrano del tenore medesimo dell'antecedente CCCLIV tavola, che l'erudito Laborde dichiara per una rappresentanza mistica, della quale è difficile il dare una soddisfacente interpetrazione. Il giovanetto nudo e sedente avendo in mano un gran ramo bipartito, come vedemmo altrove in mano di Apollo (2), potremo crederlo Apollo ancor questo, a cui da una donna si fan delle offerte. È poi cosa dura il dover confessare, che dopo l'esame di centi e centi di tali stoviglie, che han da una faccia uno o due o

(1) Ved. Laborde, Collection des vases grecs du compt. de Lamberg, tom. I, vignetta XIII.

(2) Ved. le tavole CCCXXVIII, CCCXXIX.

tre uomini ammantati, non se ne sappia per anco il positivo significato, qualora non si voglia esser paghi di congetture. Ho voluto riportare il vaso inedito nella sua forma, e colle respettive sue pitture ed ornati almen per metà, onde vedasi che in nulla differisce dai vasi della Magna Grecia e della Sicilia.

TAVOLA CCCLVI.

Leggasi quel che scrive l'erudito signor cav. Millingen in proposito della pittura d'un vaso fittile in questa CCCLVI tavola riportata (1). « Vedonsi qui tre giovani quasi diacenti su i letti, davanti a' quali son due mense escarie senza alcun piatto, essendo già terminato il lor pranzo. Il contegno di questi giovani fa vedere gli stravizi, ai quali si danno in preda: un di loro è tuttavia occupato a bere, e tiene in ciascuna mano una tazza che sembra alternativamente inalzare: forse facendo un gioco del genere di quello chiamato cottabo, che neppure Ateneo ci sa descrivere in un modo chiaro abbastanza. Sul davanti del quadro è una suonatrice ed una danzatrice; la prima seduta sulla sponda d'un letto, suona il doppio flauto, mentre la seconda ballando misura il tempo col batter de' crotali, o cimbali che dir si debbono (2) ».

« Era uso negli antichi pranzi di introdurre alla fine di ciascun servito, per divertire i conviviali, de' musici e de' giuocolatori d'ogni maniera. Le donne che esercitavano queste professioni, erano in generale del rango di meretrici (3). Questo genere di divertimento o di ballo chiamavasi acroamo. Zenofonte e Ateneo danno a questo proposito molte notizie. Due vasi in forma di catini son sospesi entro una spece, di rete alla muraglia, ove si vedono ancora due circolari oggetti che si posson credere due corone; e v'è pure una lira. Presso i Greci la musica era una parte essenziale dell'educazione (4), e nei conviti suonavasi alternativamente la lira ed il flauto ».

« Simili rappresentanze trovansi spesso dipinte su i vasi, ove amavasi di

(1) Millingen, Peintures de vases gr. pl. VIII.
(2) Athaeneus, lib. XIV, cap. 39.
(3) Homer., Iliad., lib. XVIII, 604. Atheo., l. IV, cap. 3.
(4) Athen., l. XIV, cap. 22.

porre soggetti esprimenti la gioia e il piacere. Il vaso che mostra questa pittura, fu trovato presso Agrigento. Nel rovescio sono tre efebi che si trattengono fra loro ». Così l'erudito Millingen. Io vi aggiungo l'osservazione, che la tazza inalzata da uno dei recombenti, è ornata al di sotto in modo, che non se ne trova mai alcuna tra i vasi fittili sepolcrali, quasichè i vasi potori e d'uso domestico fossero di tutt'altra foggia dei sepolcrali.

TAVOLA CCCLVII.

Quel misticismo, del quale i greci pittori de' vasi fecero un uso frequentissimo nelle loro composizioni, pare che andasse a rallentare in Toscana col decadere delle arti. I bassirilievi delle urne cinerarie di Volterra, di Chiusi, e di Perugia, che si giudicano d'un'epoca più che adulta nell'arte, non serban vestigio del misticismo indicato. Ma chiusi (1), e Pisa (2) hanno dati dei vasi, ove le mistiche rappresentanze ebber luogo, e qualche traccia pure ne dettero i vasi dipinti trovati nell'agro volterrano insieme colle urne cinerarie. Io dunque sempre più mi confermo nel credere che, nel fanatismo delle mistiche rappresentanze, vari pittori greci istruiti delle misteriose dottrine sian venuti in Italia, e sparsi nei paesi, ov'era maggiore il lusso della inumazione de'cadaveri, siensi dati a dipinger vasi per chi ne avesse voluto acquistare, e se ne fecero da costoro in Pisa, in Chiusi e specialmente in Vulci, ove se ne son trovati in numero prodigioso ed altrove sparsamente in Etruria. Chi non accettò quella mistica religione, mancò di por vasi dipinti ne'propri sepolcri, o non vi si adattò che assai tardi. Volterra è fra questi ultimi luoghi. Frattanto i greci pittori vedendo in decadenza il credito dei loro lavori, par che abbandonassero questo paese, ed allora fu che i nazionali presero impegno di fabbricarne da sè medesimi. Non sapendo peraltro trattarne i misteriosi soggetti al pari de'greci, contentaronsi di rappresentarvi in qualche bizzarro modo de'contrasti, che significasser quei delle umane vicende, nelle quali dal gentilesimo era prescritto di portarsi con virtuosi modi a guisa di eroi. La pittura della tavola CCCLVII, che inedita esibisco allo spettatore, ha i surriferiti caratteri. È in un vaso d'ordinaria forma

(1) Inghirami, Museo chiusino sparsamente.
(2) Ved. tav. CCCLIV.

trovato a Volterra, ov'è dipinto da una parte e dall'altra un uomo che afferra un grande uccello in atto di volerlo con una clava uccidere, mentre il volatile rabbiosamente lo assale e lo morde. La goffaggine di tutto il disegno, abbastanza di per sè, manifesta che per lo innanzi operavasi con miglior maestria. La favola delle grue, che si battuno coi pigmei, non potette avere presso gli Etruschi alcun mistico significato, se non quello del combattimento e contrasto. Quando Omero nel suo divino poema dell'Iliade (1) rammentò che le grue guerreggiando coi pigmei facevano grande schiamazzo, non ebbe altro fine che di usare una comparazione fra le grida dei Troiani e quelle di tali uccelli, che, a vero dire, si fan sentire assai da lontano. Vero è peraltro che nell'Egitto questa favola ebbe un significato più serio, di che parlerò in seguito; ma non credo che gli Etruschi volessero applicar quel senso alle pitture, che ripetevano su i loro vasi, de' quali proseguirò qui a trattare.

TAVOLA CCCLVIII.

Il vaso dipinto, che in contorni faccio vedere qui copiato, proviene dai sepolcri di Volterra, ed è attualmente nel museo etrusco di quella città. Io ne riporto inclusiva la forma, perchè si veda quanto degenera dal gusto squisito de' Greci, anche nel dar forma ai loro vasi di terra cotta, e perciò lo giudico un prodotto dell'arte in decadenza eseguito dai nazionali d'Etruria, dopo che i Greci ne aveano abbandonata in questi paesi la manifattura, e gli Etruschi vi si erano sostituiti. La favola del contrasto dei pigmei con le grue è la stessa che videsi trattata nella tavola CCCLVII. Qui v'è di più la pittura del collo del vaso, dove è ripetuto con depravato gusto il soggetto medesimo, consistente in due cavalli presso una colonna. Già dissi nella spiegazione antecedente che i pigmei combattenti colle grue rammentavano i contrasti della vita. Ora soggiungo esser quei cavalli un segno delle gare equestri, che tendono di giungere alla meta, che segna la loro vittoria, indicata qui dalla colonna che vedesi nel mezzo ai cavalli. È insomma tutta la rappresentanza il simbolo dell'uomo che dopo i contrasti della vita giunge nel morire alla meta d'un eterno e beato, non che onorevole riposo. Così

(1) Lib. III. vers. 3, 6.

noi vediamo nelle urne cinerarie etrusche, frequenti rappresentanze di combattimenti, come qui le grue combattenti coi pigmei, e su ciascun coperchio del suo cinerario osserviamo scolpito il ritratto del defonto già coronato in guisa di trionfante, starsene in riposo a godere un beato simposio. Ebbe a vero dire la favola delle grue un altro significato più misterioso, ma non so se gli Etruschi la prendessero nel senso medesimo. È noto che il nome di pigmeo corrisponde in greco idioma a quello di cubito, col quale misuravasi l'escrescenza del Nilo. Le grue che schiamazzano, annunziano coi loro trepiti quella stagione, in cui si abbassa il Nilo di vari cubiti d'acqua, e la loro scomparsa finge la morte de' pigmei cagionata dalle grue, vale a dire nel tempo che quei volatili schiamazzando passano per l'Egitto, ed allora fertilizzato il suolo di quel paese se ne attende ubertosa raccolta. Questo significato simbolico è cagione, come dissi anche altra volta (1), che il contrasto dei pigmei colle grue si trovi ripetutissimo nei monumenti antichi di vario genere, ma particolarmente nei sepolcrali, e più che in altri nei vasi dipinti, mentre è questo un simbolo di una futura felicità che debbono attendere i giusti dopo la morte. I greci pittori han replicata nei loro vasi questa rappresentanza (2) e gli Etruschi han probabilmente voluto imitarli nel frequentare un tal soggetto nelle pitture loro, forse anche senza confondersi nella provenienza egiziana di questa favola, ove il carro trionfale espresso nel collo del vaso non v'è richiamato.

TAVOLA CCCLIX.

Quando trovaronsi a Canino gran quantità di vasi dipinti nei sepolcri, aperti per caso, si pensò immediatamente che ivi stata fosse la necropoli d'una delle più rinomate città dell'antica Etruria, e tosto venne in pensiero che ivi fosse un dì la perduta Vetulonia, la quale per alcuni rapporti non disdiceva a quel suolo. Riscaldata la fantasia da sì nobile idea, fu immaginato, che nei vasi

(1) Galleria omerica o raccolta di monumenti antichi vol., I, Iliade, pag. 115.

(2) Millin, Peintures de vases antiques vulgairement appelés etrusques, tom. I, pl. LXIII; e Tischbein, Pitture di vasi antichi posseduti dal cav. Hamilton, tom. II, tav. 7.

medesimi quivi sepolti, si dovesse in fine trovare qualche pittura, che ne confermasse il supposto. A tali ricerche parve opportuna la pittura della presente CCCLIX tavola trovata appunto negli scavi di Canino, il cui proprietario scrisse a dilucidarla nei termini seguenti.

« Un giovane toro coronato di fiori e di una forma ideale si disseta in un vaso. Dietro al toro s'erge un tripode: un'alata giovine diademata getta nell'indicato vaso dell'acqua o dell'ambrosia. Dall'altra parte del tripode un'altra ninfa, coperta di vaga tunica, tiene in mano una lunga benda ».

« La femmina alata, prosegue l'erudito illustratore, sembra l'allegoria del genio di Vetulonia *Vitulorum nutrix*, e dà per approvato da scritti accreditati che quell'antica metropoli avesse dato il suo nome di Vitalia o Italia alla penisola, e fra le etimologie del nome d'Italia dottamente sostiene potersi adottar quella, che appoggiasi sul nome d'*Italos*, che indica abbondanza di armenti, e fertilità di pasture; e soddisfatto di tali comparazioni chiude il suo dire, mostrando che nessuna parte della penisola non corrisponde meglio a questa etimologia che le nostre maremme, tanto pel fatto, che pel nome di Vitulonia. La tenia, che ha in mano la seconda delle nominate ninfe, indica, secondo il prelodato interpetre, il legame che riduce gli animali selvaggi allo stato domestico, e può in tal guisa fare allusione alla prima civilizzazione dell'Italia. Questa pittura fu pubblicata in magnifico sesto dal principe di Canino, che n'è il proprietario e l'interpetre; e nel catalogo ch'ei detta de'suoi vasi porta il num. 542. Qual sia poi l'opinione mia relativamente al significato della pittura or esaminata, la dirò all'occasione di produrre altre pitture molto analoghe a questa.

TAVOLA CCCLX.

Il vaso or descritto ha un'altra pittura nella parte opposta, che pure fu notata dal suo possessore e descritta nei termini che seguono. « Un uomo barbato nella forza dell'età, coverto di lungo manto e col braccio destro appoggiato ad una lancia, sta in piedi fra due giovani matrone ammantate e coronate di fiori » : quindi nota per le iscrizioni al num. 541, 542 e 542 bis che dicon soltanto il consueto ΚΑΛΕ ΚΑΤΟΣ ΚΑΛΟΣ (1). Ma qual fosse il signifi-

(1) Bonaparte principe di Canino, Museum etrusque, pl. x, pag. 65.

cato di quelle figure ammantate, fu da me in qualche modo accennato alla descrizione della tav. CCCXXXVII.

TAVOLA CCCLXI.

Il presente soggetto lo trovo tra le pitture de' vasi fittili pubblicate dall'erudito D'Hancerville (1), e vi ravviso Bacco sedente con ferula in mano avanti ad un tripode, a'cui piedi è guidato un toro da una vittoria alata, mentre un'altra di esse lo attende per incoronerlo. Le due estreme figure, ch'io giudico un baccante ed une bacchica femmina, non le veluto come parti integrali al soggetto, perchè possono, come ho detto anche poche pagine indietro, essere introdotte qui dal pittore per ingrandire la composizione, poichè il campo dove si doveva dipingere, non tollereve d'esser occupato da poche figure. Il toro guidato dalle vittoria, io lo riguardo come il segno del bove celeste della primavere, simbolo della rivoluzione lunisolere, ossia del compimento dell'enno, che resulta dal movimento combineto del sole e della luna, consideroto nei suoi rapporti colla vegetazione annuale e colla fecondità universale, il cui sviluppo ogni enno torna nell'equinozio di primevera, che secondo i calcoli astronomici cadeva molti secoli fa nel segno del Toro. Questo ritorno ere dunque considerato come un corso già compito, come il trionfo per esser giunto ella meta, come una riportata vittoria, per la quale ricevere le meritata corona. Bacco stesso, in quelità di datore della vita, presiede sedente e giudicare del pieno compimento di quell'enno corso, che ha principio nell'equinozio di primavere, allorquando il sole entrato nel segno del Toro celeste reca ella terra un calore che supera e dissipa il freddo iemale. E poichè il sole fu dagli antichi personificato in Apollo, così noi vediemo il toro giungere e contatto col tripode allusivo ed Apollo medesimo. Se pertento prendiemo in considerazione tutta la rappresentanza qui espressa, noi potremo giudicarla il simbolo del sole giunto al segno del toro celeste, vale a dire ell'equinozio di primavera.

(1) Antiquités etrusques, grecs. et rom., tom. II, pl. 37.

TAVOLA CCCLXII.

La pittura qui espressa è in un vaso eseguita oppostamente a quella della tavola antecedente del vaso medesimo. Qui si tratta in sostanza d'armonia musicale, onorata dalla vittoria, e che io trovo molto analoga all'altra pittura dello stesso vaso per la vittoria riportata dal Toro, o piuttosto dal sole, quando è nel segno del Toro celeste. Dissi anche altra volta, che Giove distrutti i perversi giganti, avea per tal mezzo ricondotta l'armonia nella natura: ecco dunque un'armonia vittoriosa nella primavera; ed aggiunsi esser questa la periodica sorte delle stazioni in tutto il giro annuale del sole, paragonata, cred'io a quella delle anime, che dicevansi passate dai mali di questa terra alla felicità che loro era promessa negli Elisi alla morte del corpo (1). Non mi si domanderà perchè qui sian due le vittorie, dopo quel che vedemmo nelle tavole già spiegate; solo noterò che la vittoria alata (2) di questa CCCLXII tavola è simile a quella senz'ali della tavola CCCLIX.

TAVOLA CCCLXIII.

Son questi, come ognun vede, i preparativi di quella celebre festa che facevasi in Grecia, e massimamente in varia solennità in Atene, la qual nominavasi la corsa colle faci (3). Cominciata la corsa, doveansi far circolare da una mano all'altra le faci, senza spengersi, e senza interromper la corsa. Il significato era questo che le età si succedono, le generazioni si rinnovellano e si trasmettono trascorrendo la face della vita. Quest'allegoria racchiude qualche tratto del gran quadro della natura (4). Ma il pittore qui aggiunge un toro ritenuto dalla Vittoria, quasichè fosse giunto gloriosamente alla meta del suo corso, e frattanto vediamo un tripode precisamente al di sopra del toro. Se le congetture han luogo in quest'opera, direi che le tre rappresentanze delle tavole CCCLIX, CCCLXI e CCCLXIII avessero un me-

(1) Ved. pag. 59.

(2) Monumenti etr., ser. v, pag. 314, 344, 415 e 424.

(3) D'Hancarville, Antiq. etr., grec. et romain, tom. III, pl. 36.

(4) Polluce, lib. VIII, cap. IX. § 3.

desimo significato, perchè in ognun dei tre vediamo un bove presso ad una o più vittorie, ed un tripode. Il più semplice, ch'è il primo, ci dimostra il toro in atto pacifico di bevere, non già il nettare, ma qualunque siasi bevanda refrigerante, della quale abbisogna, dopo aver percorso il suo stadio fino alla meta ch'è il tripode, o sia l'emblema del dio del sole, come abbiam detto; ed a questo proposito ne allego in esempio le varie rappresentanze de' vasi stessi, dove un guerriero, o un atleta dopo esser giunto alla destinata sua meta riceve dalla vittoria o da più vittorie (1) e premio e ristoro. Là pure alla tavola CCCLIX, oltre la vittoria che disseta il toro sitibondo per la compita sua corsa, v'è un'altra vittoria che prepara il diadema o cinto di gloria per decorarne il vittorioso toro giunto al tripode significativo di Apollo e del sole. Nelle altre due rappresentanze tav. CCCLXI, CCCLXIII lo stesso bove, lo stesso tripode e le vittorie medesime significheranno la cosa medesima, vale a dire il sole che all'equinozio di primavera si trova unito col segno del Toro, dopo che ha scorso col suo cammino gli altri undici segni del zodiaco, e noi vedemmo nelle rappresentanze vascularie esibite in quest'opera, che molte di esse alludono al soggetto medesimo, ad oggetto di render meno amaro il momento di morte, colla speranza di una vita nuova dopo quel punto paragonato a quello della primavera, nel quale pare che la natura torni da morte a vita, prolificando nuovamente ogni anno. Gli altri accessori che nelle due composizioni delle tavole CCCLXI, e CCCLXIII si fanno ostensibili, non sono che aggiunte del pittore, ad oggetto di render più ricca di figure la composizione dov'è il toro colla vittoria e col tripode. Che se la composizione della tavola CCCLIX alludeva al nome di Vetulonia, perchè mai dovevasi dipingere nei vasi della Magna-Grecia delle tavole CCCLXI, e CCCLXIII? E quel tripode della nominata tavola CCCLIX perchè inesplicato?

TAVOLA CCCLXIV.

Tra le composizioni vascularie di questa raccolta, reputasi la presente per una delle più belle, per la semplicità de tratti, per la purità de' contorni, per la convenienza dell'impressioni, e per la bellezza delle forme, non che per la franchezza e disinvoltura dello stile. Io ne trassi il disegno da un

(1) Ved. tom. III, tavole CCXXVII e CCXXVIII, tom. IV, CCCXI e CCCXII.

vaso già posseduto dal march. cav. Domenico Venuti, che l' ebbe dagli scavi di Locri, ed eccone il soggetto. Non potendo Teseo soffrire l'ozio, e volendosi d'altronde guadagnar l'amore del popolo, andò in traccia del toro di Maratona cha infestava tutta la regione della Tetrapoli, ed avendolo preso vivo lo domò e lo condusse nella città, traversandola per farne pompa, e in fine lo sacrificò ad Apollo (1). A questo racconto dà origine il sole, cha arrivato al segno del toro al levare la sera della costellazione di Teseo o del Serpentario, ritorna sull'emisfero superiore, e prolunga l'impero dei giorni sulle notti. Chi sia quel vecchio coi capelli canuti e bastone in mano, ch'è dietro al toro, non saprei dirlo; ma la donna ch'è avanti con simpulo e patera in mano è certamente del carattere stesso di quell'alata vittoria che vedemmo alla tav. CCCLIX, pronte ambedue a dissetare una il toro, l'altra l'eroe che lo doma, e frattanto quell'animale sotto una diversa favola significa egualmente il segno del toro dominato dal sole coll'equinozio di primavera, facendone Teseo le veci, qual'eroe solare, sidereo, e vittorioso del Toro celeste, cioè il sole che occupa quel segno coma replicatamente dicemmo nello spiegare le tavole antecedenti.

TAVOLA CCCLXV.

Una illustrazione dottissima della qui esposta pittura, dataci dal ch. sig. Panofka negli annali di corrispondenza archeologica, mi dispensa dal prolungarmi gran fatto nel tesserne una seconda volta il racconto; sicchè sia contento il lettore di una relazione sommaria. Egli dà principio al suo ragionamento dall'encomiare oltremodo il disegno di questa composizione Dopo ciò rimarca essere il costume del giovane quello indubitatamente d'un viaggiatore, e la sua negligentata capellatura quella d'un uomo di bassa condizione; e come viaggiatore ben gli si addice la lancia, onde potersi schermire dai ladri, e talvolta dalle bestia feroci. Il di lui nome è scritto presso la sua fronte Ευφορβος il buon pastore, come Οἰδιποδας Edipo quel del giovinetto che il pastore porta sul braccio. Questi è dunque il giovinetto Edipo, che suo padre Laio, temendo la minaccia dell'oracolo, di perir cioè per le mani di suo figlio, avea fatto esporre sulla vetta del monte Citerone. Avanti gli avea

(1) Paus. Attic. p. 26.

fatto forare i garetti, le cui cicatrici gli restarono per tutta la vita, e per cui si chiamò Edipo, cioè a piedi gonfi. Un pastore di Sicione scoprì casualmente ove il bambino era stato nascosto, e portatolo nel suo tugurio, dopo qualche tempo, lo presentò al re Polibo, la cui sposa Peribea dettesi cura di educarlo. La rappresentanza che il pittore ha scelto indica il viaggio del pastore a Corinto. Il giovinetto che ha in braccio, mostra di soffrire per cagione dei feriti suoi piedi, nonchè per gli strapazzi sofferti nella miserabile sua vita puerile. L'uomo barbato dipinto sul rovescio di quest'anfora, situato qui in faccia d'Euforbo, potrebbe fare allusione al re di Corinto; ma la ripetizione dello stesso personaggio sopra tanti altri vasi, dove forma l'oenamento del rovescio, vieta di porre dell'importanza a questa ipotesi (1).

TAVOLA CCCLXVI.

È assai graziosa questa composizione rappresentante Perseo che si prepara alla grande impresa d'uccider la Gorgone, ed ha già ricevuto da Plutone il berretto, e da Mercurio i sandali. Ora Minerva gli dà lo scudo adamantino per vedervi Medusa e l'arpe o spada falcata per ucciderla, troncandole il capo. Nel rovescio son due figure bacchiche come per ordinario si trovano, e ci fanno intanto avvertiti, che queste stoviglie dipinte, spettano com'io dissi altre volte, alle religioni di Bacco il conservatore dei morti. Il vaso è stato truvato in Puglia e si conosce per le cure del sig. Gargiulo (2).

TAVOLA CCCLXVII.

Appena Oreste ebbe ucciso Clitemnestra ed Egisto che fu investito delle Furie, e fu obbligato di portarsi a Delfo a cercare un asilo nel tempio d'Apollo. Questa tavola ci fa vedere ch'egli vi è giunto. È assiso nel luogo il più vicino al nume, allato al suo tripode. Apollo avente in una mano la lira e nell'altra un ramo di lauro, ascolta attentamente il discorso della sacerdo-

(1) Annali dell'instituto di corrispondenza archeologica tom. VII, Oedip., enfant pag. 78 Monum. de l'institut. pl. XIV. T. Panofka tom. II.

(2) Raccolta di Monumenti più interessanti del R. Museo di Napoli tav. 122

tessa. Ella, al dire d'Eschilo, entrò nel tempio unitamente a Oreste, vide le furie che Apollo aveva addormentate per dare un momento di sollievo a quel troppo infelice colpevole, ed osservò che il giovine principe tuttavia gocciolava di sangue: s'inorridì talmente a questa vista, che non pensando a far ottenere la risposta a quei ch'eran venuti a consultare il nume, dichiarò in faccia al medesimo ch'ella abbandonava per sempre la cura e la custodia del suo tempio, e ad altro non pensò che a fuggire (1).

TAVOLA CCCLXVIII.

La vita d'Astianatte dava dell'inquietudine ai Greci, i quali temevano ch'ei non volesse un giorno vendicare la morte d'Ettore suo genitore e rifabbricare la città di Troia. Essendo contrari i venti pel ritorno in Grecia, Calcante annunziò che per far cosa grata agli Dei, bisognava precipitare Astianatte dall'alto delle mura. Indarno Andromaca nascose il figlio: Ulisse lo scoprì e fece eseguire la barbara sentenza (2). La tavola rappresenta, secondo il dotto interpetre che la illustrò, il momento che precede questa crudele esecuzione. Una donzella che forse è Polissena zia del giovine principe, implora da Ulisse la di lui salvezza, ma quel feroce ha dato già i suoi ordini, nè fa veruna attenzione alle preghiere che gli vengono indirizzate. Un soldato sull'alto d'una torre (o piuttosto secondo me sul focolare domestico sacro asilo de' miseri) tiene Astianatte minacciandolo col gladio, e guarda Ulisse per esser pronto ad obbedire al di lui cenno. Il fanciullo stende le braccia verso la nutrice, la quale cerca di ritardare il fatale istante, nella speranza che Ulisse finalmente s'intenerisca (3).

TAVOLA CCCLXIX.

A conoscer le varietà che s'incontrano nelle rappresentanze del ginnasio, delle quali ho dati altri esempi (4), credo giovevole riportare il presente monumento, che fortunatamente ha l'indicazione di sua provenienza. Frattanto

(1) Eschil. Eumenid. 33, 60, 65.

(2) Serv. ad Aeneid. III, 489.

(3) Tyschbein, Pitture di vasi antichi posseduti dal cav. Hamilton, tom. II. tav. VI, pag. 10.

(4) V. tom. I, tavv. LXXX, LXXXI, LXXXII.

farò qui conoscere completamente quanto ne ha scritto il celebre Laborde, che l'ha pubblicato, ed eccone la sua illustrazione.

« Un vecchio la cui composta positura, il mantello del quale si cuopre e la bacchetta come anche la sua corona, fannol conoscere facilmente per un maestro dei giuochi, o per un ginnasiarca, qual vedesi star in piedi nel mezzo de' due giovani che si disputano il premio della corsa e del salto (1). Il primo a sinistra presenta al ginnasiarca gli alteri (2) o contrappesi di piombo, che si tenevano in mano, e che rendeva quegli esercizi più difficili per coloro che non vi erano assuefatti, ma più facili a quei che sapevan servirsene per conservar l'equilibrio (3). Questo giovinetto par che istruisca, a sfidi l'altro ch'effettivamente guarda con attenzione quegli oggetti. A sinistra della rappresentanza v'è un altro nudo giovine, che viene ad assistere a questa lotta; a dritta è un giovine agonotleta, che indubitatamente dee far le veci del maestro per assistere alla lotta, e mantener l'ordine nella palestra. Si osserva su quasi tutti i monumenti accanto ai combattenti, o ai giuochi, o alla guerra, dei simili araldi, o testimoni, che tengono delle bacchette per segno di loro autorità, e che abbassano fra i combattenti per separarli: ed eran costoro nel tempo medesimo giudici ed assistenti. Questo peraltro non è un di tali araldi, ma un de' giovani che si prestavano in aiuto al maestro nelle di lui funzioni, e che aspiravano a rimpiazzarli col tempo. Potrebbesi quasi assegnare un nome all'impiego di ciascuna delle persone qui astanti: i due giovani che guardansi a vicenda sono gli atleti che vanno ad esercitarsi nel ginnasio, ch'era una preparazione di cui Platone (4) parla nelle sue opere e Virgilio in questi suoi versi.

Exercent patrias oleo labente palestras
Nudati socii (5).

(1) Aristoph. ad Ac. 393. Elian. II, 20, p. 503.
(2) Martial. in Apoph. 14, 49, Sat. VI, 419.
(3) Theophrast. in lib. περὶ Κόπων Aristot., v, probl. VIII.
(4) Plat., De legib. VIII, pag. 830, ed. Stheph.
(5) Virgil., Aeneid., l. III, v. 281.

Il giovine che nudo ha il bastone in mano è un dei pedotribi (1). L'altro giovine vestito come il maestro, portando come lui la corona, la bacchetta e il mantello, è senza dubbio il sistarco (2) ch'è una dignità inferiore peraltro a quella del ginnasiarca, o prefetto del ginnasio, ma non poco eminente. Se questa pittura ebbe rapporto per analogia ai misteri, essa rappresenterebbe i differenti gradi della iniziazione dal primo grado fino al più eminente; in quanto poi al disegno ed alla composizione, queste due qualità fan credere la nostra pittura dei migliori tempi dell'arte. Il vaso dov'era dipinta fu trovato a Locri (3) ».

TAVOLA CCCLXX.

Questa graziosissima composizione, mirabile non meno per la di lei semplicità che per l'eleganza del disegno, è interpetrata dal primo suo illustratore (4) per un concerto musicale, eseguito da due muse davanti ad Apollo ch'è lor nume, nè si estende più oltre a riflettere sulla scelta di tal soggetto per ornarne un vaso da porsi in un sepolcro, o almeno da usarsi per le funebri cerimonie. Volendo io pertanto protrarre le mie investigazioni più oltre, mi volgo indietro a riprendere in esame le molte figure che in mezzo a varie composizioni vedemmo assise, suonando un qualche strumento, e specialmente le doppie tibie, e vedendovi non raramente Apollo, oppure una figura sedente occupata dell'armonia di qualche strumento, non ebbi difficoltà di supporvi rappresentato quel nume qual mondano Apollo diretto alla conservazione costante dell'armonia naturale; perlochè le anime nostre, come dice il platonico Ficino, quasi tripudiando concordemente, adattano e conformano a tale armonia i loro periodi sì nella discesa che nella permanenza nel mondo, come nel ritorno all'empireo (5).

(1) Pollux, Onomast. l. III, c. XXX, seq. 154.
(2) Ammian. Marcellin., l. XXI, init.
(3) Laborde, Collection des vases grecs ec., vol. I, pl. VII, pag. 7.
(4) Laborde cit., vol. I, tav. VIII.
(5) Ved. tav. CCCXL., p. 63.

TAVOLE CCCLXXI, CCCLXXII, CCCLXXIII.

Il vaso nel quale si vedono le pitture ch' io riporto nei rami CCCLXXI, CCCLXXII, CCCLXXIII si chiama d'Archemoro, perchè appunto ne contiene la favola principalmente, quello cioè che avvenne quando celebri eroi nell'andar contro Tebe cercavan acqua per dissetarsi nella valle Nemea, e furon soccorsi da Issipile nutrice d'Ofelte il figlio di Licurgo re di Nemea: circostanza che fu poi cagione della perdita del negletto fanciullo, il quale ucciso da un serpente improvvisamente sopravvenuto, divenne Archemoro, cioè principio di avverso fato agli eroi, e per i ludi poscia celebrati in espiazione della sua morte presero origine i rinomati giuochi nemei. Mentre nel campo inferiore stannosi celebrando i funerali dell'infelice Archemoro con tutta la magnificenza della pompa funebre ch'era in uso nel paese ove fu modellato il vaso, la parte centrale della pittura ne mostra l' atrio del real palazzo di Nemea, nel quale, con tutto che decorato dei simboli di nobili corse e caccie, si scorge non di meno la desolazione dei regi parenti. Vedesi nel mezzo Euridice l'augusta sposa del re Licurgo che appena porge attenzione al dire che Issipile fa con animati gesti per iscusare il suo fallo. A lei vicino stanno, ma fuori del palazzo, Euneo, e Toante, figli che quella sventurata (già principessa, allora serva) ebbe in Lemno del matrimonio di Giasone; e mentre si consultano per dar soccorso all'infelice madre il più sapiente de' guerrieri eroi Anfiarao, sta già parlando nel palazzo stesso in favore d'Issipile, e fuori delle regie porte lo attendono due dei più coraggiosi compagni Capaneo e Partenopeo. Pertanto il versato sangue della regia prole chiede vendetta. Nè vagliono le molte istanze dei mortali per placare l'ira, quantunque dissimulata, della disperata regina madre. Interviene però il procaccio dei nomi stessi per riconciliare quelle inimicizie. Havvi Bacco, il quale munito del vinario vaso che un satiro gli riempie, come dell'armonica cetra d'Apollo, sta seduto da un lato della scena in alto, siccome nume principale di Tebe, ossia meglio siccome sostenitore dei particolari suoi devoti, Issipile ed i suoi figli. Ma il suolo di Nemea ha puranco i suoi divini protettori, e sono il supremo Giove e la ninfa del paese a lui seduta d'appresso in atto d'invocarne il soccorso. Ed infatti chiunque attentamente osservò, e con alcune cognizioni di greche cose oggidì osserva il rap-

presentato soggetto, bene debb'esser chiarito di questo, che il padre dei numi e de' mortali già venerato in un magnifico tempio a Nemea, conciliato avea le questioni sull'espiazioni convenevoli all'ombra di Archemoro: poichè furono i giuochi di Nemea che a questo scopo ed in quell'occasione si credettero celebrati la prima volta.

Alla stessa commemorazione di giuochi solenni del costume greco, e di giuochi anche più solenni di qne'solennissimi di Nemea, spetta il più semplice ed il più evidente soggetto rappresentato nel collo del vaso stesso (1). Si vede in quello Enomao re d'Elide stante sul cocchio col perfido suo Auriga Mirtillo, inseguendo la quadriga di Pelope ed Ippodamia, gara fatale, da cui o il matrimonio o la morte di Pelope dipendeva; e la quale avendo avuto per esito la di lui vittoria, dà sufficiente cenno dei giuochi olimpici.

Le moltiplici ed in gran parte rare particolarità, colle quali il soggetto dipinto nella parte opposta della già esibita viene accompagnato, non abbisognano di lunghe spiegazioni. Chiaro è l'arbore esperio, a cui si attoreiglia il dragone custode; lo circondano le sette esperie ninfe: Ercole loro avvicinasi accompagnato della Vittoria che Minerva l'invia, e già partendo da Atlante, il quale dopo avergli indicato il termine del suo corso, continua a sostenere il globo celeste, verso cui si accosta in piena corsa la quadriga del dio sole (2) preceduta da Lucifero che cavalca generoso destriero. Ecco qnel che leggesi rapporto a questo famoso vaso negli opuscoli eruditissimi del prof. cav. Gerhard (3) il quale vi aggiunse la notizia che questo vaso fu scavato nell'aprile del 1835 da un magnifico sepolcro delle apule contrade di Ruvo ricche sorgenti di bei vasi dipinti d'arte greca. N'ebbero di poi il possesso il cav. Lamberti ed il dottor Pizzati a Napoli e da questi zelanti raccoglitori di cose antiche fu in ultimo ceduto al R. Museo Borbonico, dove ora conservasi.

Non son gli archeologi pienamente decisi nel dichiarare il motivo della presenza di Bacco e di baccanali, che sì abbondantemente si rappresentano in ciascuna parte del vaso. In tale incertezza io sarei d'avviso di poter almen dichiarare che i motivi medesimi, i quali fecero ornare di cose bacchiche la

(1) Tav. CCCLXXIII.

(2) Tav. CCCLXXII.

(3) Il vaso d'Archemoro pubblicato dal Prof. Odoardo Gerhard, archeologo del real museo e membro della R. Accademia delle scienze di Berlino.

maggior parte dei vasi finora trovati nei sepolcri, fecero aggiungere anche alla favola della morte d'Archemoro quanto di bacchico vi si ravvisa dipinto nel vaso qui esposto; di che neppure gli espositori medesimi delle pitture di questo monumento han voluto darne il disegno, stimando superfluo il mostrar qui nuovamente quanto si vede in cento e cento dei vasi fittili dipinti che trovansi nei sepolcri. L'eruditissimo prof. Gerhard chiama faccia principale del vaso quella i cui dipinti si rapportano ai solenni giuochi della Grecia, e in generale alla gloria dei Greci vincitori, mentre i soggetti gentili del rovescio sembrano invece relativi a cose donnesche e bacchiche; unione non insolita nelle stoviglie cosiffatte, le quali dovendo sovente servire siccome offerte nuziali, opportunamente esprimevano in un lato il valore degli uomini e nell'altro le grazie e le solennità particolari dell'altro sesso (1). Non dimentichiamo frattanto che questo è uno dei più gran vasi dipinti che siensi finora trovati nei sepolcri, essendo alto circa cinque palmi con settanta figure, e per conseguenza dobbiamo credere che le pitture ivi eseguite debbano, per mostrarne l'intelligenza e la perfezione, essere in tutto conformi all'oggetto per cui tali stoviglie si fecero. Diciamo intanto come mai per offerta nuziale doveasi dare alla sposa un vaso di tanta mole? Quale imbarazzo dovea recare alla casa che a' quei tempi esser dovea piccolissima? In un ipogeo all'incontro qualunque vaso per grande ch'ei fosse non era mai d'imbarazzo. Io crederei pertanto che fosse il vaso destinato a decorare l'eterno soggiorno d'un morto, attamente siavi stato dipinto l'estinto Archeomoro con gran parte delle avventure di quella catastrofe, e gli onori che a quel cadavere furon resi, e il destino a cui soggiacque la di lui anima uscita dalle spoglie mortali. Ma questo destino è rappresentato in un modo enigmatico qual si conviene ai misteri che presso i gentili non si trattavano scopertamente. Qui difatti, ad oggetto di rammentare che per l'effetto della iniziazione ai misteri di Bacco, il conservatore dei morti, si rappresentò da una parte del vaso Bacco in atto di chieder da bere ad un satiro, e dall'altra un compito baccanale; e per aggiungere che il premio promesso alle anime dei giusti per opera dei misteri medesimi era il godimento dei campi elisi, vi furon dipinti gli orti Esperidi. A questo proposito Ferecide racconta che Giunone fece piantar nel giardino degli Esperidi l'albero dei pomi d'oro presso il monte

(1) Gerhard cit., e Annali dell'instituto di corrisp. archeol. del 1831, not. 205, t. 865

Atlante (1). Dunque in cielo si finge il serpente, l'albero ed il giardino, giacchè in terra non esiste il giardino dei numi. Ecco il perchè intendiamo da Olimpiodoro nel suo commentario manoscritto al Timeo di Platone, che gli orti Esperidi erano una cosa medesima coi campi elisi (2).

TAVOLA CCCLXXIV.

Che mai si vede in questa pittura attenente ad una tazza di terra cotta? Nient'altro che un ballo molto animato d'un satiro e di una Menade, o piuttosto che ballo potrebbe dirsi una corsa bacchica per le montagne indicate qui dalla irregolarità del terreno dove le figure son poste. A tal proposito noi sentiamo da Euripide che il culto di Bacco portava gl'iniziati nei misteri e suoi adoratori a scorrere le montagne scoscese nei giorni delle auguste solennità delle baccanti (3). Il satiro è vestito in parte d'una pelle di pantera, animale consacrato a quel dio di cui quel satiro è uno dei seguaci. Ai suoi piedi è il tirso. Davanti a lui è una Menade coperta di lungo manto che porta sopra la tunica, in atto di battere con un ramo d'edera un leggier tamburello, del quale par che il satiro voglia impadronirsi. Il disegno di questa patera è scorrettissimo, la composizione peraltro è viva e piena di grazia. Il Millin che la pubblica ci avverte che possa essere della fabbrica di s. Agata de' Goti, ove era l'antica Telese nel Sannio (4).

TAVOLA CCCLXXV.

Questa processione è molto vivace, quasi fosse una danza. Gli iniziati che accompagnano la giovine suonatrice del flauto ballano tenendo delle faci accese. Tutti hanno degli atteggiamenti piacevolmente contrastati: quello ch'è dietro di essa ha lasciato cader la sua face ballando: un quarto iniziato segue la cadenza col tamburo. Questo baccanale è interessante a motivo del buon gusto del disegno e della grazia della composizione. Ecco quanto dice di que-

(1) Ferecide ap. Inghirami, Monum etr., ser. v, pag. 175. tav. xvi.
(2) Olimpiod., ap. Inghirami cit.
(3) Eurip. in Bacc., act. i, v. 132, sq.
(4) Millin, Peintures des Vases antiques, tom. i, pl. vii.

sta pittura il celebre Millin ove la pubblica (1). Da questa come dall'antecedente pittura egualmente che dalle altre del genere bacchico da me pubblicate, ben si ravvisa, attesa la loro più che costante varietà, e dallo studio impiegato per dare alle figure assai grazia, varietà e leggiadria, che i loro pittori non ebbero in mira giammai di presentarci le cerimonie del culto bacchico, o di altro che fosse, ma soltanto di esibir con esse una produzione gradevole all'occhio, e che nel tempo stesso rammentasse il benefizio che la bacchica religione avea fatto all'umanità nell'ingentilire per mezzo dei misteri i costumi degli uomini. Ecco il motivo per cui non solo nelle pitture di soggetto bacchico, ma inclusive in altri soggetti di mitologia, giacchè quasi mai nulla troviamo di storico, quasi sempre vi ravvisiamo qualche cenno di bacchicismo.

TAVOLA CCCLXXVI.

Il soggetto di questa CCCLXXVI tavola vedesi replicato con poca diversità alla tav. CCCLXIV. Io lo riporto cavato dalla raccolta di vasi antichi pubblicata dal Millin (2), perchè, attesa la somiglianza delle due pitture, si rilevi quanto limitata fosse la scuola dei pittori di vasi di greca mano, giacchè il protagonista del quadro ch'è Teseo in ambedue le pitture si rassomiglia quasi che esattamente, vale a dire che mostransi ambedue le pitture provenire da una scuola medesima.

Racconta il Millin, all'occasione d'illustrare questa pittura come Teseo andò in Atene, ove fece ostensibili allo sconosciuto padre i segni che attestavano la sua nascita. Egeo lo riconobbe pubblicamente per figlio, e lo mostrò al popolo come l'erede al suo trono. I figli di Pallante che credevano dover succedere a Egeo videro con dispiacere svanite le loro speranze a cagione della scoperta di questo figlio fin allora sconosciuto, e formarono una congiura per impadronirsi del trono. Ma un araldo per nome Agno tradì il segreto ed i Pallantidi furon vinti ed esterminati (3). Fra tanto il giovine Teseo

(1) Millin, Peintures de Vases antiques vulgairement appellés étrusques, tom. I, pl. XXVII, p. 55.

(2) Peintures de Vases antiques vulgairement appellés étrusques, vol. I, pl. XLIII.

(3) Plutarch. in Thes, XVI.

ben conoscendo rhe que' principi i quali avevano dei dritti al trono poteano ancora conservare dei partigiani, pensò di coprire l'irregolarità della sna nascita con qualche azione la quale gli conciliasse l'amore di quel popolo che un giorno avrebbe dovutn governare. Risolvettr pertanto di domare il toro di Maratona che spandeva il terrore per le campagne. Egli se n'impadronì e lo rondusse vivo in Atene, e questo è il soggetto della pittura di questa CCCLXXVI tavola.

Quel toro tremendo era già da gran tempo ronosciuto pei danni che avea cagionati in Creta. Ercole sottoposto agli ordini di Euristeo glie l'avea rondotto; ma questo principe l'avea fatto porre in libertà come animalr consacrato a Nettuno. Ei portò il terrore nella Laconia, nell'Arcadia, traversò l'ismo e venne nell'Attica, dove cagionò devastazioni terribili, principalmente nrl territorio di Maratona. Teseo andò in traccia del toro, e dopo una lotta lunga e pericolosa fece finalmente curvare l'enorme sua cervice, lo domò e lo condusse in Atrne. Teseo è cinto d'una benda in testa, nudo del corpo, da una mano tien la clava a somiglianza d'Ercole, e dall'altra ha la corda colla quale conduce il toro, di cui si è reso padrone, e lo forza a chinarr il ginocchio alla dea protrttrice drgli Ateniesi, alla quale quel toro venne offerto in sacrifizio (1). La Dea è seduta, ed in abito uguale a tutti qurl che porta dove non ha sua egida, vale a dire d'una lunga tunica e d'un ampio peplo. Appoggia il braccio sopra del suo grande scudn, ed ha nrlla destra la tremenda sua lancia. Semplicissimo è l'elmo che porta ornato d'un sol pennacchio e d'una corona d'olivo, come si vede sulle più antiche medaglie d'Atene. Egeo, secondo la tradizione conservataci da Diodoro (2), è testimone di questo sacrifizio: si appoggia ad un bastone perchè la vrcchiaia gli ha reso men facile il sostenersi, e intanto ammira la prodrzza del figlio. La vittoria librata sulle proprie ali presenta a Teseo una benda, come segno del suo trionfo e della sodisfazione della dea, che lo riguarda come uno dei suoi più cari eroi.

La frequrnza di qursti soggetti dipinti nei vasi sepolrrali, allusivi al bove celeste, ci confrrma nella proposta supposizione che si voglia con tali allusioni rammentare la sopravvenienza della primavera, in cui trionfa la luce

(1) Pausan, I, XXVII.
(2) Hist. IV, 61.

solare allusivamente allo splendore, che dovranno godere le anime nei campi elisi, a tenore di quanto promettevasi nei misteri del paganesimo alle anime virtuose.

TAVOLA CCCLXXVII.

L'unione di Peleo con Teti è molte volte (1) ricordata da Omero, e non meno sovente trattata dalle arti antiche: predilezione che certamente è motivata da qualche massima o credenza, fra le piu essenziali di religione. La favola dice che Peleo s'innamorò della Nereide Teti, la quale sfuggiva i di lei amanti, trasformandosi in ogni sorta di animali. Ma Peleo finalmente la sorprese mentre ella dormiva (2), e divenne suo sposo, alle cui nozze intervennero i numi tutti dell'Olimpo (3), ed ivi fu gettato il famoso pomo della discordia (4), che si annovera tra i motivi della rovina di Troia (5).

Il monumento che mostro in questa tavola è la pittura d'un vaso che il suo espositore dichiara antichissimo, di che si può convenire, qualora non si giudichi una imitazione di antiche maniere. Questa è la grandezza della pittura; ed il vaso che la contiene trovato a Nola, spetta al Sig. conte Pourtalès-Giorgier. Tre donne ivi rappresentate sono le Neridi, una delle quali è Teti stretta dal vecchio e barbuto Peleo; ed alzata di già da terra per esser rapita. Attorno al rapitore vanno d'assalto un serpe ed un leone, dal che restano spaventate le due sorelle della rapita. Alcune mal formate lettere dall'espositore del vaso rapportansi ai nomi ΘΕΤΙΣ, e ΠΗΛΕΥΣ (6): rapporto che io ravviso al più nella voce *Teti*, mentre nel resto ho sospetto di mala esecuzione per simulare antichità grande. In fine il leone ed il serpe nominansi da Sofocle indicare le metamorfosi di Teti (7). Or chi non vede nei molti animali simulati da Teti quei del zodiaco, e nella Vergine Teti mede-

(1) Galleria omerica, vol. II, tavv. CCXXV, CCXXXI, CCXXXV.

(2) Ved. Galleria omerica, vol. II, spiegazione della tavola CCXXV.

(3) Ivi, p. 204.

(4) Millin, Galler. mythol., vol. II, p. 207.

(5) Ved. Galleria omerica, vol. I, spiegazione della tavola IX.

(6) Raoul-Rochette, Monumens inédits, p. 9.

(7) Sophocl., Fragm. III, 404, ed. Brunck ap. Schol. Pindar. Nem. III, 60, ap. Raoul-Rochette cit.

sima, come nel serpente, e nel leone il gruppo di asterismi, ai quali giunge il sole dopo aver passato il solstizio estivo, allorquando spossato di forze, quasi che fosse vecchio, si unisce alla Vergine? Eran dunque le avventure di Peleo e Teti consacrate a simboleggiare gli arcani del Sabeismo.

TAVOLA CCCLXXVIII.

Tra i soggetti dipinti nei vasi ve ne sono alcuni di mitologica rappresentanza che per la loro semplicità si rendono difficili ad interpetrarsi e danno così occasione di erudite dispute ai letterati. Di tal genere è la favola di Peleo e Teti che secondo alcuni dei più moderni scrittori si trova espressa in molte delle indicate pitture (1), non però ugualmente interpetrata da altri. È noto che Peleo sposò Teti sorella di Licomede. Costei ebbe gran pena a risolversi di maritarsi con un semplice mortale, dopo essere stata amata da Giove medesimo. Fece anzi ogni sforzo per rompere questo matrimonio, e per non effettuarlo prese diverse forme di animali; ma consigliato da Chirone (2), Peleo l'attaccò colle catene e l'obbligò finalmente ad acconsentirvi. Questa favola si crede espressa in un vaso che da me fu inserito fra i monumenti d'etrusco nome, ove si legge che non da tutti s'interpetra ugualmente (3). Il Passeri che fu il primo a ragionare delle pitture di quel vaso disse ch'eravi espressa una festa natalizia degli etruschi (4): il Lanzi una rappresentazione di giuochi pubblici in onore d'Apollo; ma non tratta precisamente della figura che ora vuolsi tenere per un Peleo. Il Visconti all'occasione di trattare di questo vaso nella sua dottissima illustrazione del museo Pio Clementino credette di vedervi le avventure di Fedra e d'Ippolito; cosicchè nel primo gruppo Fedra scarmigliata dichiara il suo colpevole amore per Ippolito; e nel secondo Ippolito che cerca di sottrarsi alle insinuazioni incestuose della sua matrigna (5). Il Zannoni vi credette rappresentato nel primo gruppo

(1) Raoul-Rochette, Monumens inedits, premiere partie, Achilleide, § IV, p. 12

(2) Ved. tav. LXXVII.

(3) Monum. etr., ser. V, tav. VII, VIII, IX.

(4) Passeri, Paralipom. ad Dempstr., p. 99.

(5) Visconti, Mus. P. Clem., tom. II, tav. agg. B. n. 1, 4.

Menelao nell'atto di perseguitar Elena, e nel secondo Elena implorando il soccorso di Agamennone. Io pure ne detti una presunta interpetrazione che sodisfece poco gli eruditi e specialmente il ch. Raoul-Rochette ultimo illustratore del vaso in questione, il quale con migliori argomenti vi ravvisò nel primo gruppo Peleo perseguitando Teti, soggetto che vedesi rappresentato sopra un gran numero di vasi, e nel secondo gruppo il vecchio Nereo fra due Nereidi che invocano la di lui assistenza (1). Io non reco qui la pittura del vaso in questione perchè la datti in tre tavole in rame inserite nell'opera dei monumenti etruschi, nessun de' quali è qui ripetuto (2).

Ma in quella vece riproduco qui una pittura già data dal ch. R. Rochette, ove pure è Nereo che si presenta in qualità di padre e protettore in un bel vaso inedito appartenente al ch. sig. Politi (3). Questo vaso offre quattro personaggi nei quali lo stesso Politi ha creduto ravvisarvi Aiace di Locri nel suo attentato al pudore di Cassandra in presenza d'un sacerdote di Minerva e d'una schiava, ma serve il più leggero esame per assicurarsi che questa spiegazione non è sodisfacente, secondo quel che ne rileva il citato Raoul-Rochette. Nulla v'è qui che caratterizzi nè l'attentato nell'eroe, nè in quella donna che n'e l'oggetto, un'azione ove basta l'assenza del simulacro di Minerva, elemento principale di questa rappresentanza, per provare che non può esservi la rammentata violenza fatta a Cassandra, mentre tutto s'accorda a farvi riconoscere l'avventura di Peleo e di Teti. In fatti l'eroe nudo ad eccezione d'una clamide svolazzante, non è armato che d'una doppia lancia, la quale non suol esser l'arme dei guerrieri, ma piuttosto il simbolo della vita attiva, e soltanto a questo titolo l'attributo caratteristico degli eroi. Egli ha di più la causia gettata indietro come si vede ai viaggiatori, e che in tal caso conviene a Peleo, come sarebbe male adattata al rapitore di Cassandra. La donna che sembra volersi a forza sottrarre alla persecuzione dell'eroe, ha in testa un diadema, che men si converrebbe a Cassandra per essere l'ornamento consueto delle Dee. Questa in oltre è vestita di una gran tunica e di piccol peplo, com'è la figura di Teti nella maggior parte dei monumenti di buono stile. E in quanto alla mancanza dei mostri o del serpente che ca-

(1) Raoul-Rochette, Monum. ined., greques, etrusques et romains.

(2) Inghirami, Monum. etr. cit.

(3) Raoul-Rochette cit., pl. 11, pag. 12, primiere partie Cicle Heroique.

ratteriazano sopra i vasi del più antico stile l'azione dalla quale si parla, ben si vede che tal mancanza è conforme alla tradizione di Fereeide, sicchè il ch. Raoul-Rochette soggiunge che sopra tutti i vasi di buono stile, e delle meno antiche manifatture, dove questo soggetto è rappresentato, si trova seguita questa ultima tradizione, la quale vi è sufficientemente caratterizzata per la disposizione stessa e per l'azione dei personaggi. La figura che il sig. Politi prende per un sacerdota di Minerva non può essere che il vecchio Nereo calvo barbato e col bastone in mano. Finalmente la donna che il Politi prende per una serva: personaggio che starebbe assai male a proposito situata presso l'attentato di Aiace sopra Cassandra, è palesemente riconosciuta per una ninfa sia Psamatea o tutt'altra, nereide, sia la ninfa del luogo, quella del Farsale, o del Pelio, testimone per così dire obbligata a trovarsi in quell'azione, e a questo titolo uno de' personaggi che in questa ripetuta rappresentanza si trova, mostrasi assai soventemente. La composizione sopradescritta e d'uno stile il più nobile ed il più puro, e in conseguenza appartiene, secondo il giudizio del ch. Raoul-Rochette alla più bella epoca dell'arte (1).

TAVOLA CCCLXXIX.

Secondo Apollodoro Teti riconoscente a Giunone d'essere stata da lei allevata, giacchè non era tra le mortali, ricusò a di lei riguardo di arrendersi ai desideri di Giove, che irritato della di lei resistenza, volle ch'essa fosse maritata ad un mortale. Chirone allora insinuò a Peleo, benchè mortale, di procurarsi la di lei mano, e quantunque la vergine sfuggisse un tale imeneo col cambiar di forma, prendendo or questa or quella di vari animali, Peleo dovea in ogni modo impadronirsene e ritenerla, come già fece (2). In un vaso pubblicato dall'Italinski, Peleo, secondo il parere del già lodato Raoul-Rochette, si mostra completamente in arnesi da guerriero: ha la testa coperta da un elmo, e la parte sinistra difesa da un immenso scudo, sul qual'è un lungo serpente che si piega in variate spire, la cui gola vomita veleno. Teti ch'è avanti al di lei persecutore, cerca d'evitarlo con la fuga. Dietro a Peleo è una ninfa che spaventata essa pure cerca di salvarsi fuggendo per al-

(1) Raoul-Rochette cit., pl. II, pag. 12, primiere partie cicle Heroique.

(2) Apollod., Bibliot., lib. III, cap. XIII, § 5.

tra parte, e questa ninfa può tenersi per una nereide: dall'altra parte il vecchio calvo e canuto con scettro in mano è Nereo genitore delle Nereidi alla cui protezione fann' elleno ricorso (1). Probabilmente il serpe dipinto nello scudo di Peleo vi sta a rammentare questo rettile, nel quale suol vedersi conversa la nereide Teti, o almeno che le sta appresso per notare le di lei trasmigrazioni in quell'animale.

Il Fontani che illustrò egualmente questa pittura attenente alla seconda raccolta amiltoniana, scrive che Pausania vide in Elea un quadro dov'era rappresentato Menelao vestito delle sue armi, in atto di sorprendere Elena per ucciderla e così vendicarne i torti da lei ricevuti. Applica quindi una tal notizia alla pittura in esame, e pargli che il pittore del vaso avesse in mente il descritto quadro, sennonchè gli piacque di unirvi, per render più interessante l'azione, una delle damigelle di Elena, la quale si sforza di trattener l'aggressore che ha già sorpresa la femmina, ed uno di que' vecchi troiani, il quale compassionando la di lei sorte, sembra prendere interesse per la sua esistenza (2): ma tante supposizioni in aggiunta al soggetto principale mancano talmente di sostegno, che non meritano l'attenzione di chi cerca il vero.

TAVOLA CCCLXXX.

In alcune rappresentanze del soggetto medesimo da noi trattato nelle tavole antecedenti, si vedono soltanto tre figure per la mancanza ora della nereide, ora di Nereo come nel presente pubblicato dal ch. Raoul-Rochette. Qui peraltro manca il serpente, solito simbolo, ancorchè non costante della resistenza di Teti alle brame di Peleo. Ciò proverebbe che un tal simbolo, sebbene caratteristico di questa favola, adoprato nel principio che usarono i vasi dipinti, giacchè il serpente non manca mai ne' vasi d'arcaica maniera, fosse andato in disuso ne'tempi che si dipinsero i vasi d'una maniera perfetta in quel genere d'arte. Ciò servirebbe, secondo il sentimento del già lodato Raoul-Rochette, di transizione e di legame tra i vasi del più antico stile,

(1) Raoul-Rochette cit., p. 13.

(2) Fontani, Pitture di vasi antichi posseduti dal cav. Hamilton, tom. IV. tav. XLVII, p. 66.

ove Teti si mostra sempre circondata dai mostri che la difendono, e quei del migliore stile dove la rappresentanza spiegasi da sè stessa pel numero, la disposizione, l'atteggiamento e l'espressione dei personaggi (1).

TAVOLA CCCLXXXI.

Non è mio costume di ripetere in più opere un monumento medesimo. Qui peraltro farò un'eccezione della regola, perchè si tratta di dar luce al significato d'altre pitture di un medesimo genere. Produssi alla Tav. LXXVIII di quest'opera e nell'etrusco museo chiusino due pitture d'un vaso trovato a Chiusi, una delle quali ci mostra il matrimonio di Peleo con Teti contratto alla presenza del centauro Chirone (2). L'altra pittura del vaso stesso, ch'è la presente, mostra un vecchio diademato con scettro in mano in guisa d'un imperante in mezzo a due donne in atto di accostarsi a lui con passo veloce (3). A spiegare quest'ultimo soggetto mi prevalsi dell'esempio d'un'altra pittura di quasi uguale composizione, ove peraltro il vecchio era segnato col nome di Tindaro e Tindaro credetti, su tal esempio, anche lo scettrato di questa tavola. Ora poichè vari esempi unitamente alla favola di Peleo e Teti trovo il vecchio Nereo padre della finanzata tra due donne, mi dò a credere esser Nereo ancor questo, e credo altresì che per sola fortuita combinazione questo pittoresco soggetto sia molto simile a quello, dove apparisce scritto il nome di Tindaro, ed a Tindaro per conseguenza appartiene, come il presente alla favola di Peleo e Teti che vedesi dipinta nella parte opposta a questa, dov'io ravviso ragionevolmente non piu Tindaro ma Nereo.

TAVOLA CCCLXXXII.

Ho fatto vedere fin qui alcune delle composizioni della favola di Peleo e Teti le più complicate che ci abbian date i pittori dei vasi, mostrandone le variazioni, ed ora son per mostrar le più semplici. Soglion le più complicate esser composte soltanto dall'eroe Peleo, che or comparisce giovine, ora attem-

(1) Raoul-Rochette cit., p. 15.

(2) Etrusco Museo Chiusino, tom. I, tav. XLVI, pag. 42.

(3) Ivi, tav. XLVII.

pato, or armato (1) ora inerme. Vi son due ninfe, una delle quali venendo inseguita da quest'eroe sen fugge, ed è Teti che refugiasi presso Nereo di lei genitore, mentre la sorella si volge dall'altra parte (2). Vi son poi quelle composizioni, ove soltanto le due ninfe, Teti e la sorella fuggon le insidie di Peleo (3). Ve ne son altre ove le due ninfe ricorrono al padre per esser soccorse e difese dalle insidie stesse di Peleo (4), ma Peleo non comparisce nella rappresentanza. Infine quest'avvenimento trattato nella maniera la più semplice non ha, come dimostro in questa tavola, che Peleo leggermente armato inseguendo Teti fuggitiva e spaventata. Il presente oggetto, poichè si trova frequentemente ripetuto, quantunque non mai precisamente copiato nei vasi che trovansi nei sepolcri, pare che aver debba coi sepolti qualche rapporto, che per ora non saprei ravvisarlo.

TAVOLA CCCLXXXIII.

Nel pubblicare il Fontani la pittura ch'io qui riproduco, vi aggiunge l'interpetrazione delle figure che crede spettante alla storia politica d'Atene. Vi ravvisa per tanto un arconte in atto di fare le opportune ricerche e domande ad uno che brama d'essere iniziato al sacerdozio, ed assistente alle interrogazioni vi aggiunse anco il re, perchè ad ambedue spettava la cognizione della idoneità. Ci istruisce pertanto che cessato in Atene il governo dei regi subentrò il magistrato degli arconti che presedeva a tutti gli affari della repubblica, ed agginnge che l'arconte come giudice supremo era quegli specialmente a cui s'incombeva la determinazione di tutto l'occorrente ed il suo distintivo era un bastone ritorto; egualmente che di un bastone eran fregiati pure i di lui compagni nel ministero (5). Ma non pensò che il bastone fu distintivo di superiorità sia regia, sia civica, sia magistrale, per cui, come altrove s'è detto, anche i maestri del ginnasio e della palestra ne facevan uso (6). Non v'è dunque nessun motivo da credere un arconte o un re d'A-

(1) Ved. tavv. CCCLXXIX, CCCLXXX.
(2) Ved. tavv. CCCLXXVIII, CCCLXXIX.
(3) Ved. tav. CCCLXXX.
(4) Ved. tav. CCCLXXXI.
(5) Fontani, Pitture di vasi fittili, tom. IV, tav. XLVIII.
(6) Ved. tav. CCCXV.

tene il vecchio ammantato con semplice bastone in mano, come sono i due uomini con veneranda barba in questa pittura. Oltredichè se consideriamo che gran parte dei vasi dipinti dell'Etruria, della Magna Grecia, della Sicilia, e della Grecia stessa hanno in un de'loro prospetti uno o più uomini similmente ammantati, molti de'quali con bastoni in mano come i presenti, non potremo persuaderci facilmente che dappertutto sieno effigiati gli arconti d'Atene, giacchè potrebbesi domandare a qual fine rappresentare que'magistrati dell'Attica nei vasi che si dipinsero nell'Etruria, nella Magna Grecia e nella Sicilia, colle quali terre gli arconti non ebbero mai rapporto veruno? E come poi si volesse dipingere gli arconti d'Atene per seppellirli coi cadaveri degli etruschi, de'popoli che abitarono la bassa Italia, e que'di Sicilia, ove questi vasi continuamente si trovano, mi par difficile a intendersi. Più facilmente è credibile, come a me sembra, che nei nominati luoghi siasi voluto rammentare per via di maestri e discepoli dipinti in molti vasi, che l'ignoranza e rozzezza siasi dissipata per opera degli ammaestramenti dati dai cultori de'misteri ad oggetto di rendere colla introdotta civiltà più felice la vita. Pausania chiaramente ci dice che l'effetto dei misteri era il più proprio a richiamare gli uomini alla civiltà (1), e Cicerone in più luoghi ci addita che nei misteri si conoscevano importanti nozioni sulla esistenza d'un Dio, e sulle speranze d'una vita futura (2). Come dunque poteansi meglio esprimere con figure tali ammaestramenti che mostrando un maestro e un discepolo? Come rammentare che il più importante ammaestramento era per l'uomo la speranza di una vita futura dopo il termine della presente, se non che ponendo il vaso così dipinto presso colui che morendo concepir dovea la speranza di una vita futura e beata?

TAVOLA CCCLXXXIV.

Questa pittura monocromata di un'idria agrigentina ci vien data per una delle migliori che si trovino tra quelle dei vasi ceramografici. In essa rappresentasi Bacco nato da Giove, e consegnato da lui medesimo in educazione

(1) Pausan. in Phoc. ap. Dupuis, Origin de tous les cultes, tom. IV. ch. I, p. 13.

(2) Cic. Tuscul., lib. I, c. XII, pag. 153. De Nat. Deor., c. XLII, pag. 42.

alle Ninfe. La colonna scannellata ch'e dietro la ninfa sedente ci addita la loro dimora. I nomi scritti attorno alle figure sono i seguenti *Dyonisius* presso e Bacco, nome ripetutissimo nei vasi dipinti, ma qui mal tracciato; ΥΑΔΕΣ al di sopra del capo della donna sedente spiegato le Iadi, che la favola stessa dichiara educatrici del nume (1). L'altra donna presso quella che è assisa può collettivamente indicare le Iadi che furono secondo gli antichi di vario numero, ma questa forma di due sole sembra la più vetusta. L'uomo barbato che si tiene per Giove ha presso il capo l'iscrizione διὸς che secondo il suo espositore significa *figlio*, e che conviene al giovine figlio di Giove, dio venerabile e con lunga barba, come si vede in questa pittura. Chi volesse di questa pittura conoscere a fondo il significato, potrà leggere il bello ed esteso articolo che il dotto espositore Signor De Witte ha inserito negli annali pubblicati nella sezione francese dell'istituto archeologico (2).

TAVOLE CCCLXXXV-CCCLXXXVI.

Nel Museo Reale di Napoli trovasi un bellissimo vaso, dove nelle due parti dipinte si rappresentano i casi d'Oreste. La prima pittura tav. CCCLXXXV, mostra quell'eroe assalito da due furie che lo tormentano. Egli ha in mano un gladio, col quale pretende di porre in fuga quelle perfide che lo perseguitano. Una di esse ha scoperto il seno, tratto rarissimo ed opposto al carattere di quelle dee caste e severe, ma che pur si vede ripetuto nelle moltiplici furie scolpite nelle urne di Volterra. Questa Eumenide, oltre un serpe, che sembra volere scagliare contro il matricida, tiene in mano uno specchio, dove riflettesi l'immagine della madre di Oreste, Clitemnestra secondo il parere del ch. Raoul-Rochette (3) che ha dato questo vaso come inedito. Questi specchi sono per lo più simbolici, mostrando qualche figura, ma qui per la prima volta vedesi questo utensile portato da una furia, servendo ad esprimere di una maniera sensibile i rimorsi che straziano Oreste memore della infelice sua madre da lui trafitta.

La rappresentanza dell'altra parte del vaso tavola CCCLXXXVI fa seguito

(1) Apollodor. Bibliotheque etc., liv. III, ch. V, § 3, p. 271.

(2) Witte, La naissance et l'education de Bacchus.

(3) Raoul-Rochette, Monumens Inédites, pl. XXXVI e XXXVII, p. 186.

immediatamente a questa. Qui pure vi è Oreste refugiato a Delfo, trovando presso Apollo stesso l'espiazione del proprio delitto. Il dio seminudo è sedente sulla cortina del suo tripode coperta di larghe fascie: egli tiene con una mano la lira, suo costante tributo, e dall'altra offre ad Oreste il ramo di lauro, istrumento e simbolo d'espiazione, di cui, lo stesso nume diviene per così dire il ministro (1). Oreste in atteggiamento di supplichevole presenta ad Apollo il suo gladio rimesso nel fodero. Dietro ad Oreste la donna ch'è in piedi non può essere che Elettra, la quale seguì suo fratello a Delfo. Pilade e sicuramente quel giovine che sta in piedi dietro ad Apollo ed è vestito di clamide appoggiato sulla sua lancia, colla testa coperta da un petaso, costume in tutto simile a quanto usavasi dai viaggiatori dell'antica grecia. La donna coronata di lauro e seduta sul treppiede fatidico con bende sacre tra le mani, offre l'immagine di una Pizia benissimo caratterizzata (2).

TAVOLA CCCLXXXVII.

Le tre figure che ci presenta questa tavola, sono state copiate da una pittura che ne conteneva molte altre: egli è perciò impossibile di illustrare questo frammento, non si può che indovinare il luogo della scena. Si crede ch'ella sia in Amassita, città di Troade, i di cui abitanti nutrivano, addomesticavano, e adoravano i sorci. Quest'animale nella loro lingua chiamavasi *Smintha*, d'onde ne venne ad Apollo il soprannome di Sminteo, perchè aveva in Amassita un tempio, nel quale vedevasi un sorcio rappresentato presso al tripode (3). Anche Strabone racconta che in Crisa, città vicina ad Amassita, la statua d'Apollo aveva un sorcio sotto un piede (4). Il sorcio che quel giovine mostra di volere acchiappare sarebbe uno di quei fortunati animali troppo avvezzo ai riguardi per essere ancora salvatico: la donna si oppone al sacrilegio che sta per commettersi. Così l'Italinski che fu il primo illustratore di questa pittura (5).

(1) Eschil. Eumen., 586.
(2) Raoul-Rochette cit.
(3) Elian., lib. XII, 5.
(4) Tom. II, p. 604.
(5) Pitture di vasi antichi posseduti dal cav. Hamilton, tom. II, tav. 17.

TAVOLA CCCLXXXVIII.

Venere, secondo alcune tradizioni, indusse Medea a preferire il suo amante al proprio genitore, e seguire il suo rapitore, dopo avere spogliata la regia paterna dei più preziosi tesori. Nel paese dei Tessali Medea spiega tutta la sua abilità nell'arte magica, nella evocazione e nella cognizione dei veleni. A Iolco essa assassina Pelia, e ringiovanisce Egone. A Corinto essa vendicasi della infedeltà del suo sposo con altre ribalderie, procura la morte della sua rivale, e sorte dal palazzo che incendia dopo avere scannati i figli nati dal suo tristo imeneo coll'ingrato che l'ha tradita. In Atene tenta, ma invano, di avvelenar Teseo, del quale è divenuta matrigna, sposando Egeo di lui padre.

Questo vaso, ch'è fra quei trovati a Canosa, ed uno dei più belli, ci rappresenta in vari aspetti la rammentata eroina. In mezzo v'è un tempio, più al basso si vede una composizione di sette figure, ma più in alto sono dei gruppi, due dei quali i più elevati non manifestano verun rapporto col resto della composizione del soggetto primario che principia dal mezzo. La figlia di Creonte rivale di Medea qui nominata Merope ΜΕΡΟΠΗ è quella che porta una mano al capo in segno del dolore, cagionatoli dalla fatal corona d'oro che deve incendiarla. Ella tocca di già una colonna del palazzo del padre, dove cerca invano un refugio. Il vecchio ch'è dietro a lei con ritorto bastone in mano, è probabilmente un ministro della casa di Giasone che la guarda con aria di stupore. Dietro a lui è una donna, forse la serva che avea portata la fatal corona inviata da Medea, e par che fugga nel vedere effettuato il mortale incendio. Nell'edifizio di mezzo, ch'è il palazzo del padre, comparisce di nuovo Merope in atto di brancolare semiviva sul di lei trono, e già si vede ricurvata in preda di morte. L'edifizio ha una iscrizione che i dotti suppliscono ΚΟΡΙΝΘΙΩΝ ΚΡΕΟΝΤΕΙΑ, cioè palazzo di Creonte in Corinto. Ma il nome di Creonte vale talvolta sovrano. Un giovine clamidato accorre in di lei soccorso, e stende verso la sua testa le mani per liberarla dall'ardente corona, ma non può che raccoglierne miseri avanzi; e dal nome ΙΠΠΟΤΕΣ congetturasi che possa essere il di lei fratello, poichè Diodoro di Sicilia ci dà la notizia, che la figlia di Creonte aveva un fratello chiamato Ippote. Il nome del principe che vediamo presso la moribonda nell'interno

del palazzo, è indubitatamente Creonte di lei padre, e principe dei Corinti, che dassi ad una inconsolabile disperazione. Egli ha appoggiato il suo scettro ad una colonna, onde poter soccorrere prontamente sua figlia, ed è vestito in ricco costume. Il suo abito non è peranco attaccato dal fuoco, ma la maniera sua di portare una mano sul capo dee far presumere ch'egli sente già i tristi effetti del fuoco divoratore della figlia, e fra poco ne sarà egli stesso la vittima. La donna ch'è dopo Ippote vien giudicata dal Millin l'ombra di Merope, che prima di scendere nel regno de' morti, si volge a dare uno sguardo verso la casa del padre. Dopo l'ombra di Merope vien quella dell'infelice sovrano di Colco il cui nome è scritto sul di lui capo ΕΙΔΩΛΟΝ ΑΗΤΙ *l'ombra di Aete* vestito in costume orientale. La cassetta che vedesi alle scale del palazzo è forse quella che racchiudeva la corona fatata, ed il vaso rovesciato indica il disordine che regna in quella reggia.

Il piano inferiore rappresenta le altre avventure conseguenti di questo tragico avvenimento. Medea ha già sparso di lutto il palazzo di Creonte, ma la sua vendetta non è compita; l'infedele Giasone non è punito: ebbene i suoi figli sono le prime vittime della sposa crudele. Ecco Medea vestita all'usanza di Colchide in atto di avere afferrato pe' capelli un suo figlio, tenendolo sull'ara, dove s'era quel misero probabilmente refugiato, e nonostante gl'immerge un coltello nel seno. Il giovine clamidato, ch'è dietro a Medea tiene due corti dardi e sembra voler trattenere l'altro fanciullo, che si volge indietro alle grida del misero trucidato di lui fratello. Giasone ΙΑΣΩΝ accorre dall'altra parte alle grida de' suoi figli. Egli è in sembianza d'uomo d'età matura anche per la barba che gli orna il mento. Un di lui compagno lo segue.

Le lettere ΟΙΣ ΡΟΣ scritte al disopra della figura di mezzo, che vedesi tratta sopra un carro da due serpenti, potrebbe leggersi ΟΙΣΤΡΟΣ il furore; che dopo aver condotta Medea a sì crudeli vendette, abbandona questa scena d'orrori. L'uso di figurar dei carri tratti dai dragoni, è ammesso nelle antiche tradizioni e negli antichi monumenti, e sembra al Millin che abbia l'origine nei misteri d'Eleusi. Molti vasi dipinti rappresentano Cerere e soprattutto Trittolemo in un carro ugualmente tratto dai serpenti. Eschilo che si crede aver trasportate molte macchine o decorazioni dai misteri al teatro, avea forse situata Medea in un carro così attaccato ai serpenti.

I groppi superiori son destinati a far simmetria nella composizione, senza che abbiano relazione col resto della pittura. Da una parte vedesi Minerva

che presenta ad Ercole un elmo, e dall'altra un eroe assiso ed uno in piedi hanno in mano un oggetto, che non si lascia interpetrare, come neppure i lor nomi. Forse le due stelle potrebber farceli credere i due dioscuri. Le due colonne che sostengono de' tripodi par che vi stiano, come altrovr, per semplice ornato.

TAVOLA CCCLXXXIX.

Il rovescio dell'antecedente pittura, ha nel mezzo un tempietto, entro cui si vede un guerriero che appoggiasi ad un bastone e tiene un cavallo per la briglia, e sarà probabilmente Castore, o pinttosto Iasio il favorito di Cerere. Ai lati son quattro iniziati che gli presentano delle offerte: altri due individui d'ambo i sessi stanno assisi sotto all'edicola, ma non è certo il significato positivo di tutti questi personaggi, quantunqne in tutto il corso di quest'opera, che somministra qnattrocento esemplari nri quattrocento rami che la compongono, io abbia dati moltissimi esempi di tali rappresentanze.

TAVOLA CCCXC.

La principal faccia del collo di quel vaso, dove sono le due antecedenti pitture, rappresenta un combattimento di Amazzoni: soggetto frequentemente figurato sopra i monumenti e su i vasi dipinti. Non è incerto l'esito della battaglia: le Amazzoni soccombono ed i greci ne sono i vittoriosi.

TAVOLA CCCXCI.

Nel rovescio della indicata gola vi sono tre figure. Nel mezzo v'è Bacco seduto sulla sua clamide: la sua testa è cinta da una benda; tiene da nna mano un tirso, e dall'altra una tazza, alla quale è attaccata una benda. A lui d'appresso è una donna forse iniziata, e dall' altra parte un satiro; ambedue hanno un gran ramo di mirto su gli omeri, indicante probabilmente esser questa pittura allusiva ai misteri, ove il mirto figura moltissmo.

TAVOLA CCCXCII.

Tra i vasi che da molti anni in qua sonosi dissotterrati, figura sempre il presente, tav. CCCXCII, come uno dei più grandi, dei più ben disegnati, e dei più interessanti pel soggetto contenntovi. Il celebre Millin che in Napoli fece disegnare una quantità prodigiosa dei vasi, che, mentr'egli era in quella città, si trovavano situati nel gabinetti degli amatori di oggetti archeologi, per formare la sua famosa opera su i vasi antichi dipinti (1), credè opportuno di pubblicare a parte il vaso che ora osserviamo con alcuni altri di gran merito, ritrovati in una magnifica tomba presso Canosa (2). Io non faccio che riportare in compendio quanto quell'illustre archeologo ne scrisse. È pertanto evidente che in questa prima composizione, dipinta nella parte più nobile del corpo del vaso, vi si rappresenta l'inferno, come il gentilesimo e specialmente la poesia gentilesca lo immaginò. Reputasi bellissimo il gruppo ch'è a destra dell'osservatore. L'uomo nudo con clamide gettata sulla spalla destra è Sisifo, che ritiene colle sue mani una rupe che con gran forza ha elevata ad una considerabile altezza, dalla quale peraltro nuovamente precipita, malgrado ogni sforzo dello sfortunato eroe per sostenerla. Si dice ch'ei fosse condannato a tal pena nell'inferno per aver rivelato al fiume Asopo, che Giove aveva violata la sua figlia Aegina, o per aver fatta violenza a Tiro sua nipote, o perchè egli non aveva adempita la promessa esibita a Plutone di ritornare nel soggiorno dei morti, da dove quel dio gli avea permesso di sortire per andar a chiedere alla sua moglie Merope gli onori funebri. Qualunque peraltro fosse stata la causa della sua condanna, certo è, che Omero con altri affermano, ch'egli era condannato a ruotolare un gran sasso in alto, quantunque ricadesse di nuovo al basso (3). Il gladio e lo scudo presso di lui son posti dall'artista per indizio della condizione d'eroe ch'avea Sisifo, o piuttosto per empire di qualche oggetto quel vuoto che restava sotto la rupe. La clava ch'egli tiene ai piedi, è probabilmente un segno dell'as-

(1) Millin, Peintures de Vases antiques vulgairement appelés etrusques.

(2) Description des Thombeaux de Canosa, pl. III.

(3) Homer. ap. Inghirami, Galleria Omerica, Odissea, tavv. LXXXV, LXXXVI, p. 239, 240.

sassinio da lui esercitato. Nel caso ch' egli si stanchi nel penoso impostogli esercizio, v'è dietro di lui una furia, che minacciandolo con una frusta, lo rianima alla fatica. I di lei capelli sono annodati sul fronte con due serpenti; la di lei calzatura venatoria è propria anche delle furie, come cacciatrici che perseguitavano i colpevoli. Dopo si vede Ercole, che conduce via dall' inferno il Cerbero, e avanti a lui è Mercurio, che lo ha scortato in tale impresa. Invano il serpente formato dalla coda del gran cane trifauce, morde le gambe d' Ercole, poichè egli non abbandona la preda e ne minaccia la fierezza colla sua clava. L' oggetto circolare ch'è sotto al cerbero è d'ignota significazione. Vedesi dipoi una furia che tenta colle sue faci di spaventar Ercole, perchè desista dal furto ch' ei commette del Cerbero. Dietro alla Furia è il re Tantalo signore di Sipile nella Lidia, uno dei paesi i più voluttuosi dell' Asia minore. Fu riguardato come uno dei più gran colpevoli tra i condannati all' inferno, e fu incolpato principalmente d' aver tolto l' ambrosia e 'l nettare agli Dei per farne parte agli uomini. Archiloco (1) dice chiaramente che Tantalo era continuamente minacciato per la caduta sopra di lui d' una rupe. Euripide narra il supplizio di Tantalo nella maniera medesima. In mezzo a questa pittura v' è un tempio o palazzo d'ordine ionico dove si sale da due scalini. Il nume ch' è in mezzo stassene assiso in un trono ornatissimo. Il dorsale del trono ha dalle due parti un' alata vittoria. Il vestiario del nume è uguale a quei de' re dell' Asia, ed è coronato forse d'ellera. Il pio che qui vediamo è Dionisio Ctonio, ossia il Bacco infernale, così nominato negl' inni attribuiti ad Orfeo indubitatamente, a seconda delle dottrine degl' iniziati, e secondo il Creuzero (2) un Bacco identificato con Giove. Il suo gesto della man destra, dalla quale alza tre dita, significa declamazione o semplice colloquio. La donna che gli è davanti ha in mano una face che arde pei legni resinosi che ha nell' alto. Questa face la fa conoscere per Demeter Cerere, e così vestita comparisce ancora in altri monumenti. In capo ha un modio come si vede alle più antiche divinità, simbolo in lei della misura del grano ch' ella protegge. Cerere par che dia conto al Giove stigio delle sue ricerche in Sicilia e del ritrovamento di sua figlia Proserpina, rapitale da Plutone, per cui da Giove

(1) Ap. Brunk. Antholog., I, 47, XLIII. Iacobs Comment. I, 176; Archiloc, Fragment.

(2) Symbolik, IV, 180.

si stabilisce che Persefone (Proserpina) stia sei mesi dell'anno colla madre e sei mesi col nuovo sposo infernale.

Si vedono a sinistra nella parte superiore tre personaggi. Una donna sedente che porta la destra sulla spalla di un giovinetto armato di due lance, e col capo cinto da un diadema bacchico. Un altro giovine porta una tazza, un vaso da olio ed uno strigile, simboli della purità del corpo, come deve aver l'anima di colui che domanda la iniziazione. L'acqua è attinta alla fonte ch'è dietro al giovine. Le due stelle che sono su i giovani indicano probabilmente i dioscuri Castore e Polluce. Il culto loro apparteneva ai misteri cabirici, e questi nuovamente si confondevano con altri misteri. La donna sedente è forse Persefone chiamata Libera. Il giovinetto sarà dunque Iacco che nelle tradizioni della Magna Grecia ora era suo fratello, ora suo marito, ora suo figlio. Il giovine colla tazza dell'acqua non è che un camillo. La fascia che hanno sul petto, benchè nudi i due giovani, può esser quella che vedesi nelle mani degli iniziati o delle vittorie nei vasi dipinti. Nel gruppo sottostante all'attuale si vede un giovine che abbraccia una donna; egli s'inghirlanda di mirto per segno d'iniziazione. La donna ha seco un bambino, e davanti a loro è un citaredo che sembra condurli al tempio del nume, e son forse Adone, Venere e l'amore. Adone era il nume che i popoli della Siria davano al sole e ne facevano lo sposo della loro Astartea, ch'era la luna. La loro storia è del tutto astronomica, e per esprimere il passaggio del sole da un tropico all'altro, dicevasi che Adone saliva al cielo o discendeva all'inferno, e poichè l'associazione di Apollo nei misteri bacchici è provata da molti monumenti, così non sarebbe cosa fuor di proposito il vedere nel citaredo lo stesso Apollo presente alla iniziazione di Adone e Venere col figlio Amore, o piuttosto Orfeo o Calliope sua madre, poichè furon grandi nell'antica mitologia i legami delle muse con Bacco, e questo medesimo nume è un dio del Parnaso.

Il gruppo superiore a dritta è composto di tre personaggi. La donna sedente è Pallade, e manifestasi pel gladio che ha in mano: Piritoo è quell'eroe ch'è in piedi vicino al suo amico Teseo, ai quali, poichè ambedue son ritenuti all'inferno, Minerva promette loro assistenza per liberarli. Nel gruppo inferiore son tre vecchi, e rappresentano i giudici dell'inferno. Pindaro ci ha conservata la tradizione antica che faceva considerar Crono come il re dell'isola dei fortunati, dove sta sedente sopra un elevato trono per render

giustizia con Radamento, che lo accosta in suo aiuto nei giudizi da promuoversi. Il costume del personaggio che vediamo assiso conviene ottimamente a Crono specialmente per aver la testa velata. L'altro vecchio pure assiso è Radamanto, il qual non essendo che semplice assessore di Crono, siede inferiormente. L'uomo pomposamente vestito che sta in piedi è quel Tantalo, che più abbasso vedemmo esser uno dei tormentati.

Il dotto archeologo della Francia ravvisò nella pittura di questo vaso una rappresentazione della dottrina dell'inferno, come si mostrava nei misteri e nelle poesie consacrate a Bacco. In mezzo del quadro è Bacco infernale con Cerere, i due gran benefattori degli uomini, ai quali essi hanno insegnato la cultura e l'uso del grano e del vino, ed a vivere sotto l'autorità delle leggi. I differenti gruppi mostrano sotto le sembianze di Proserpina, di Iacco, d'Adone e di Venere, la felicità che godono i giusti dopo la morte, soprattutto quando sono stati purificati dalla iniziazione. Teseo e Piritoo ci mostrano, sotto le sembianze di due audaci che osarono discender nell'inferno, le pene che attender debbono coloro i quali vogliono indiscretamente palesare i tremendi misteri della iniziazione. Il terribile giudizio dei morti è qui figurato da quanto i due giudici dell'inferno Crono e Radamanto pronunziano contro Tantalo. Finalmente le pene che attendono i delinquenti sono rappresentate coi supplizi che soffrivano Tantalo e Sisifo, mentre Alcide il maggiore degli eroi, ed il loro modello, giunse a trionfare dell'inferno e incatenare e condurre via il Cerbero suo terribil guardiano, malgrado l'opposizione e la resistenza delle furie, poichè l'eroe cercò prima di questa impresa, il benefizio della iniziazione che poselo in grado d'eseguirla.

TAVOLA CCCXCIII.

In questa tavola è disegnata la parte opposta del vaso che ci ha occupata l'antecedente; per cui vedremo l'analogia delle due vicendevoli parti. Vi si vede ugualmente un tempio d'ordine ionico. Una corona d'ellera, sospesa nell'interno, annunzia che appartiene al nume inventore dell'arte di fare il vino. Bacco infernale si vede assiso nel tempio. L'iniziato gli ha versato del vino in una tazza che gli presenta. Intorno al tempio sono sei personaggi, quattro de'quali ai lati, e due al disotto del tempio. A sinistra è una donna che tiene una gran corona in una mano e nell'altra un gran ventaglio. Dal-

l'altra parte superiormente, un iniziato assiso tien da una mano un gran ramo di mirto, e dall'altra un canestro, dov'è un di quei pani chiamati *piramus* per esser piramidali, come se ne presentavano nelle cerimonie de'misteri. Nel secondo piano a sinistra, un iniziato presenta uno specchio manubriato, ed una gran tazza. La donna che gli sta di faccia tiene in mano una corona, a cui sta attaccata una benda, ed una cassetta contenente stiacciate, gioie ed istrumenti simbolici per le misteriose cerimonie. I due giovani seduti sotto al tempio son forse quelli che vedemmo sotto le sembianze d'Adone con la sua sposa Venere, ciascuno tiene degli attributi proprii al suo sesso: l'uomo sostiene un elmo ed uno scudo; la donna uno specchio ed una cassetta per piccoli ornamenti, ed ha presso di quella un telaio. I tre rami di mirto che spuntano dal suolo additano la selva, entro la quale, le anime degli iniziati si compiacciono di andar vagando.

TAVOLA CCCXCIV.

Se le due faccie del corpo del vaso ci presentano nelle loro pitture un quadro dell'inferno, quelle del collo del vaso stesso ci mostrano il firmamento. La parte principale ci fa vedere il cielo brillante di stelle, che l'aurora ed il sole sembrano spargervi, sortendo quegli astri dal seno del mare, che si fa conoscere dall'arena ch'è espressa sul suolo, e dai pesci che vi galleggiano. Lucifero ossia Fosforo ne precede il corso.

TAVOLA CCCXCV.

Il rovescio della pittura antecedente nel collo del vaso è molto semplice, e combina col maggior numero di quelle che si osservano comunemente nei vasi dipinti. Bacco è seduto sulla clamide; la sua testa è cinta da quella benda, che chiamiamo *credemnon*, tenendo un tirso ed una patera libatoria. Una donna alata gli presenta un grappolo di uva ed una corona. Una iniziata offre al nume una benda. Dopo di lei sta seduto un giovine satiro che ha in mano un lungo ramo di mirto ed uno specchio. A spiegare il significato di questa pittura usa il dotto Millin di tutta la sua erudizione, ma ad onta di ciò non parmi giunto a persuadere chi s'occupa di strigare tali pitture simboliche. Forse i pittori medesimi non erano bene istruiti del significato di

queste bacchiche e mistiche composizioni che eseguivano probabilmente diretti dai maestri di quelle officine, ove si facevano questi vasi. D'altronde la varietà estrema, colla quale si vedono tali soggetti eseguiti, può farci credere che non avessero una rigorosa ed unica significazione. Dov'era un giovine Bacco, o un satiretto o una menade, o una vittoria con una benda o una ghirlanda intendevasi, che tutto ciò alludeva e richiamava l'attenzione a Bacco ed a'suoi misteri, che era quanto occorreva a coloro che ponevano i vasi nei sepolcri. L'arabesco che vedesi per metà al basso della rappresentanza orna il labbro del vaso. Dal busto di una donna sortono due gran rami di fiori immaginari, cho secondo il Millin, significano la fecondità della natura. Ma un ornato, io dico, può bene servire di ornamento senz'aver significato veruno.

TAVOLA CCCXCVI.

Questa pittura rappresenta Atteone in piedi fra quattro cani, che l'assalgono e contro i quali difendesi. L'eroe tebano è nudo a riserva dei coturni cretesi; calzatura che fu speciale dei cacciatori. Egli è barbato, particolarità di cui non esiste ancora per questo personaggio, che un secondo esempio; ed è singolare che porta, per quel che sembra, una corona di mirto, la quale deve aver rapporto alla iniziazione ai misteri. Del resto è senza l'aggiunta delle corna di cervo, segno della sua metamorfosi, che gli si vede sulla maggior parte dei monumenti. Il movimento di questa figura è giusto e naturale: l'attitudine è vera: il disegno d'una buona proporzione, benchè sia di una esecuziune poco accurata. Nel campo della pittura è un panno spiegato ed appeso a due pioli, forse per indicare che il motivo n'era stato somministrato da una rappresentazione teatrale. Al basso della figura di Atteone si legge in caratteri etruschi l'iscrizione ИVAtA, che esprime esattamente il nome greco AKTAIΩN sotto le sue forme etrusche.

TAVOLA CCCXCVII.

Senz altro dire sul soggetto assai comune delle avventure di Atteone, passo immediatamente all'esame della pittura opposta alla presente nel vaso medesimo, che mostra un personaggio nudo e barbato colla testa coronata di

mirto. Egli cade trafitto da una spada che gli trapassa il petto all'ascella sinistra. A questi tratti sarebbe impossibile di non ravvisarvi la morte volontaria d'Aiace, ancorchè la voce ZAJIA scritta in caratteri etruschi al disopra di questo personaggio, non indicasse ai nostri occhi l'eroe Telamonio. La maniera, come qui è rappresentata la morte d'Aiace, s'accorda in ogni punto colla tradizione ciclica quella d'Artino, come era stata seguita da Pindaro, da Eschilo e da altri poeti, fuori di qualche variazioncella di poca importanza. Secondo questa tradizione Aiace, essendo stato reso invulnerabile per tutto 'l corpo, ad eccezione dell'ascella, invano procurò di darsi la morte, finchè una divinità non gli scoprì quella sola parte ove il ferro poteva passare (1). Gli accessori distribuiti nel campo della pittura, vale a dire il fodero della spada col suo cinturone sospeso alla parete, e lo scudo colla tunica della parte opposta, son segnali che indicano l'interno della tenda d'Aiace, e che si riferiscono alla tradizione primitiva, senza che nulla faccia allusione al furore dell'eroe non men che alla carnificina del gregge: circostanze sconosciute da Omero e dai poeti ciclici, rigettate da Pindaro e senza dubbio anche da Eschilo, la cui invenzione sembra essere di Leacha. L'autore della nostra pittura etrusca è dunque restato fedele alla sana tradizione dell'antichità greca; ed è ben degno d'osservazione che questa circostanza volgare, circa la carnificina degli armenti, non si trovi espressa che nei monumenti dell'ultima epoca dell'antichità e dell'ordine più infimo, vale a dire delle pietre incise.

TAVOLA CCCXCVIII.

È egualmente Aiace quegli che un pittore etrusco ha dipinto nel vaso di questa tavola, ma qui l'eroe telamonio presentasi in tutto altro aspetto da quel che antecedentemente vedemmo, ed in un'azione assai diversa da tutte le tradizioni, che ci son venute spettanti a quest'eroe, e con l'intervenzione d'un personaggio talmente proprio dell'archeologia etrusca, da non poter dubitare che in questa pittura non abbiamo una composizione originale dell'arte tuscanica.

Aiace indicato dal suo nome ZAJIA è rappresentato colla testa nuda,

(1) Pindar. Isthmic. v, (vi) 75.

vestito d'una tunica corta, con una corazza d'argento e con le enemide di stagno che appartengono all'armatura dei tempi eroici. L'eroe telamonio in piedi tiene dalla mano sinistra per i capelli un uomo nudo e genuflesso, senza dubbio uno schiavo spogliato, nel petto del quale egli immerge colla man dritta una spada corta, il pomo della quale è d'argento. Il volto della vittima che esprime il dolore ed il sangue che gli geme dalla ferita son tratte da un crudel sacrifizio, che non possono mancare d'esser espressi da un pennello etrusco con fedeltà ed energia; attributi familiari a questa nazione nella rappresentanza di scene di tal genere.

Ma ciò che caratterizza soprattutto qui esser opera di mano etrusca, è la presenza del genio infernale Caronte col suo nome etrusco ↓APV per ↓APVИ *charum* che sta in piedi dietro la vittima. La figura di questo demone ha i denti che rappresentano quel di una bestia feroce: le sue orecchie d'animale lunghe ed appuntate offrono tutti i tratti d'una bruttezza odiosa e propria a questo personaggio. Il martello ch'ei tiene con ambe le mani è suo attributo, costumato in tutti i monumenti etruschi. Ecco succintamente quanto ne scrive il ch. Raoul-Rochette (1).

TAVOLA CCCXCIX.

Anche in questa Tav. CCCXCIX figura lo stesso Caronte, senza che l'artista vi abbia aggiunto il nome che abbiamo veduto nell'anterior parte del nostro vaso. Vi si scorge quel cattivo genio sotto i medesimi tratti, e nel medesimo costume, ma soltanto in una attitudine tranquilla colle mani appoggiate col suo martello in mezzo a tre donne, due delle quali sono inviluppate nel loro peplo in una maniera che sembra essere stata propria per indicare le ombre, e la terza colla testa volta altrove e colle mani giunte, offrendo così tutti i segni caratteristici del lutto e dolore. Sembra dunque al ch. Raoul-Rochette illustratore di questo monumento, che qui si rappresenti una scena che accade nell'inferno, cioè Caronte in mezzo a tre ombre, una delle qual è designata pel suo nome espresso in lettere etrusche AJIZA†И3ꟻ *Pen-*

(1) Raoul-Rochette, sur deux vases peints de style et de travail etrusque. Sta negli annali di corrispondenza arch. per l'anno 1834, tom. v, pag. 264 e seg.

tasilea, senza che noi sappiamo per qual motivo la rrgina dellr Amazzoni abbia potuto figurarsi in una scena simile, nè come si trovi nel vaso stesso, dov'è dipinto Aiara. Alcune dotte congetture del prelodato Raoul-Rochette a questo proposito son da vedersi negli annali della corrispondrnza archeologica, dove questi quattro soggetti si pubblicarono. Io suppongo che qui si rappresenti il passaggio d' un' anima dalla vita alla morte, assistita e rondotta nelle infernali regioni dal demone Carontr: rappresentanza rhe vedrsi espressa tanta e tante volta nei bassirilievi drllr urne cineraria di Volterra, dove in più maniere si rappresentano i ministri del tartaro, ora in sembianza di furie, or del carante, ora del fato o necessità, e talvolta delle unc e dell'altro nello stesso bassorilievo. Ho creduto finora che i personaggi ivi dipinti sieno spettanti alla famiglia drl morto, ed il nome di Pentasilea può essere quello d'alcuna donna della famiglia del medesimo, pel qoale si fere il vaso; di tal tempra sarà probabilmente l'altro nome etrusco distribuito in tre versi, e non mai nome dell' artista vasaio, poichè si sconce figure non meritano lode nè memoria veruna al loro autore.

TAVOLA CCCC, ED ULTIMA.

Chiudo questa collezione di quattrocento rapprrsrntanze vasarie, da me promesse in principio dell'oprra, col far conoscere quanta erudizione si adopri dai dotti arrheologi per darcene l' interpetrazione, reputando qursto genere di monumenti di grande interesse, sì per la parte scientifica e letteraria, che per l' artistica. Ecco per tanto quel che scrive il cultissimo signor marchese Filippo Gargallo-Grimaldi relativamrnte all' ultima rappresentanza di qoesta collezione.

A distinguere nella rappresentazione di questo dipinto che Io, Argo e Mercurio siena i principali personaggi del dramma, e rhe l'Argiridio nr fosse l'argomento, basta, non v'ha dubbio, rivolgrrvi soltanto lo sguardo. Ma se discernesi a primo colpo d'occhio il soggetto della composizionr, non prrò s'intendono agevolmente le svariate cirrostanze rhe l'arcompagnano, e che srrvono a renderne completa l'idea. Prima però di trattare un tal punto, rhr costitoisce ciò che potrebbesi chiamare l'incognita nrl problema archeologico, che mi son proposto risolvrrr, dirò delle tre già indicate figure, le quali benchè si dessero prontamente a conoscere per via de' loro speciali at-

tributi, appresentano pure tali particolarità da fornire ciascuna di esse argomento a singolare disamina.

Cominciando da Mercurio protagonista dell'azione, vuolsi osservare come ad eseguire il suo ferale disegno non si serva già di una pietra siccome leggesi in Apollodoro (1) nè tampoco dell'arpe o vogliam dire d'un coltello falcato, secondo che fu descritto da varii, e tra questi da Ovidio (2); ma sì d'una di quelle cortissime spade, che sin dal tempo d'Ificrate usarono generalmente gli Elleni (3). Assai più singolare è poi il vedere ch'egli abbia ornato il χιτωνίσκος, ovvero tunichetta con figure d'ippocampi (4). Ma di sì fatto importantissimo particolare, che osservai del pari in varie altre immagini del nostro dipinto, limitandomi per ora ad un semplice cenno, farò d'indagare il significato in appresso. Notevole finalmente in cotesta figura è l'espressione del volto, che non solo è perfettamente appropriata all'azione della persona, ma è altresì caratteristica di questo Mercurio, ch'è designato da Omero εὔσκοπος Ἀργειφόντης, Argifonte *tutto intento al suo scopo* (5).

Quanto alla figura dell'Io, osserverò dapprima che, quantunque nel suo complesso sia dessa conforme all'idea che ce ne dà Erodoto, da cui sappiamo, che le si attribuivano fattezze interamente muliebri con le sole corna di vacca (6), vi si scorge pur tuttavia nella forma delle orecchie un'altra in-

(1) Bibliot. II, 1, 2.

(2) Metam. I, 717. Aggiungasi Val Flacco. Argon. IV, 390, e Lucano, Farsal. IX, 63-64.

(3) Diod. Sic. XV, § 44.

(4) È conosciuto che tal denominazione ἵππων καμπτῶν: *di cavalli flessuosi* siasi data, perchè ne dichiara la figura, a degli animaletti marini, i *Syngnathi hippocampi* di Linneo, i quali sono comunissimi nel mediterraneo. Siccome il loro dorso è armato di molte protuberanze salienti ed aguzze, così furon detti asperi dal Nevio in un luogo citato da Nonio Marcello nel trattato su la proprietà delle parole alla voce *Hippocampi*.

(5) Εὔσκοπον. . . κατὰ τοῦ σκοποῦ φέροντα τὴν γνώμην: Scoliaste secondo al v. 109 del l. XXIV nell'Iliade. Questa medesima espressione è ripetuta nel v. 24 dello stesso libro e nel v. 103 del II, ed incontrasi inoltre nell'Odissea e negl'Inni.

(6) Euterpe, c. 41.

dicazione della sua bovina natura. Quella canna poi, o altra simile pianta aquatica, ch'ella sostiene con la destra, rammenta a mio credere la sua derivazione dalle acque di un fiume (1). Intorno al mostrare, ch'ella fa ignuda gran parte della persona, potrebbe trovarsene la ragione nella taccia di impudicizia, di che venne generalmente imputata da' mitografi, e da' poeti (2). I racconti bensì di costoro essendo fondati in gran parte sopra tradizioni o affatto favolose, o popolari, qualora si consultano isolatamente, danno un'idea superficiale ed incompleta di qualsivoglia mitica creazione: a vedervi quindi più addentro uopo è rimuoverne il velo favoloso, in cui misteriosamente s'avvolge.

Nella immagine di Argo è tra le altre cose a notarsi una singolare coincidenza di concetto tra il pittore di questo vaso, e l'autore delle metamorfosi, avendo l'artista a simiglianza del poeta, rappresentato il Panopte a sedere in un sito eminente della montagna nemea, donde poteva meglio osservare pertutto, quando venne sorpreso dal suo funesto destino (3). Va notata altresì in cotesta figura la proprietà degli accessori; io mi vuò dire dell'ampia pelle e del ricurvo bastone; dappoichè Argo fu solito vestire le spoglie d'un toro ch'egli avea ucciso in Arcadia (4), e quel pedo robusto è un di-

(1) Stazio nel sesto della Tebaide, v. 274 chiama *arundinee* le rive dell'Inaco.

(2) Andreta da Tenedo presso Comite VIII, 18, ed Igino fav. CL, l'appellano meretrice e simigliante designazione *pellicis argolicae* le dà Ovidio nel primo delle Metamorfosi. Spacciavasi altresì da taluni mitografi che il suo cambiamento in giovenca fosse stato, come nel caso delle Pretidi, una punizione inflitta alla sua disonestà. V. Potter nell'annotazione al v. 103 di Licofrone, il quale denota in quel luogo Elena col nome di giovenca.

(3) Ipse (Argus) procul montis sublime cacumen occupat, unde sedens partes speculator in omnes etc. Metam. I, 166-167. — Secondo Eustazio nei commentari al II, dell'Iliade, p. 746. Poleni e Stef. Bizant. alla voce Ἄβαντες, l'uccisione di Argo ebbe luogo in un sito dell'Eubea, che da quell'evento prese il nome di Ἀργοῦρας. Altri scrittori bensì, e tra questi Luciano nel dialogo III degli dei, danno a credere che sia ciò accaduto a Nemea, la quale opinione dovette generalmente prevalere, perchè conforme alle argive tradizioni, cui appartiensi il mito di Io.

(4) Apollodoro l. c. Anche Dionisio da Mileto citato dallo Scol. d'Eurip. al v. 1123 delle Fen. lasciò scritto che Argo solesse andare coperto di una pelle, ma non disse di qual animale.

stintivo, che egualmente conviene al suo mestiere di pastore e alle sue funzioni di guardiano (1). Nè men degno è d'osservarsi che questa figura appresenti in alcuni importanti particolari, come è dire nel carattere atletico delle forme, nel novero, e nella direzione degli occhi portentosi, tale conformità con quell'immagine di Argo, che è descritta in un frammento de' canti dell'Egimio (2), da far presumere che l'artista abbia seguito, in ciò ch'è l'effigie del Panople, l'autore di quell'antichissimo poema. Ma ciò che ha di più singolare la figura che esaminiamo, si è certamente il gesto della mano destra, le cui dita sono disposte come per fare quello scoppietto, che dinota non curanza e disprezzo (3). Ora nel personaggio d'un severo custode quest'atto disdegnoso non potrebbe qui riferirsi se non alle istanze, che usano quelli, cui l'altero gesto è diretto a favore di chi soggiace alla sua dura sorveglianza. Se tale n'è realmente il significato, allora non solo si dichiara nel modo più naturale l'azione apparentemente strana di Argo, ma siccome ne risulta ad un tempo che quei personaggi, cui si rivolge, s'interessino per Io, e sieno però in relazione con essa, così ottirnsi insieme un impor-

(1) βουκόλος: pastore egli è detto da Eschilo nel v. 677 del Prometeo. A motivo del suo carattere di vigilante custode ei venne assomigliato ad un cane; gli si dà infatti questo nome negli scolli al v. 1121 delle Fen. d'Euripide, ed al v. 5 dell'Elettra di Sofocle; che anzi l'antico chiosatore d'Eschilo nello scolio al v. 569 del Prometeo dice che l'Argo sorvegliatore di Io sia stato un cane e null'altro. Ma parmi che questo grammatico fosse trascorso in tale erronea sentenza per effetto dell'omonimia, che è tra il Panopte e il famoso cane di Ulisse.

(2) Questo frammento, che consta di quattro versi, leggesi nello scolio al v. 1214 delle Fen. di Euripide. Quanto all'autore del poema, da taluni fu creduto Esiodo, da altri Cercope da Mileto. V. Ateneo l. XI, pag. 503. Casaubono.

(3) Ἀποκροτεῖν τοῖς δακτύλοις si disse da Greci lo scoppiettare che si fa con le dita; specialmente col pollice ed il medio, ed ἀποκρότημα fu detto quest'atto medesimo, con cui si ostenta non curanza o disprezzo. V. Schott nelle note ai proverbi greci, estratti dai codici vaticani, cent. III, 91. E poi cosa ben nota che la statua di Sardanapalo collocata sul suo monumento ad Anchiale esprimesse una simigliante idea per mezzo dello stesso atteggiamento. V. Apostolio negli adagi XVII, 26

tante indizio, onde poterli riconoscere. A tal fine adunque bisogna, secondo quest' ipotesi, indagare quali sieno state le relazioni ed affinità di Io, e però fa d' uopo rivolgersi alla sua derivazione.

L' origine attribuita a questa mitica persona è strettamente connessa col mare dappoichè la comune tradizione le diede per genitori Inaco figlinolo dell' Oceano (1), ed una Ninfa, che fu oceanide parimente (2). Vi ebbe anzi chi la disse nata allo stesso monarca del mare da una Nereide chiamata Aliroe, ch' è come dire: *La mariflua* (3). Nel nostro dipinto accennano alla marina origine di Io quelle figure di cavalli marini, che servono d' ornato al lembo della sua veste. Questo fregio medesimo osservasi, come s' è avvertito, nel chitonisco di Mercurio: e lo stesso ornamento con l' altro perfettamente analogo de' ravalloni decorano il panneggio delle cinque figure, che stanno intorno a quella di Argo. Alla uniformità di un tal distintivo non si può non avvedersi che tra gli indicati personaggi debba esservi qualche legame che loro provenga da una comune attinenza col mare.

Guidati da quest' importante indicazione non esiteremo forse a ravvisare Cerere con Proserpina in quel gruppo del quadro che occupa il centro della composizione nella sua parte superiore. Ed infatti non solo i poeti, ma i mitografi ancora espressero l' idea di un' intima connessione tra Io, Iside, e Ce-

(1) Castore citato nella Bibl. mit. III, 1. Quell' antico scrittore vien designato nel *chronicon* da Eusebio come cronografo del reame di Argo. La sua autorità quindi ha molto peso in ciò che risguarda le argive tradizioni, cui appunto appartiene la favola relativa ad Inaco, il quale, come ognun sa, è il maggior fiume dell' Argolide.

(2) Secondo Ferecide, framm. XL, ella ebbe nome Pito. Apollodoro invece la chiama Melia, l. II, c. 1; mentre che dallo Scoliaste di Euripide al v. 930 dell' Oreste vien dessa nominata Λευκάνη: la biancheggiante; la qual voce pare dovesse indicare qualcheduna delle Ninfe del mare, alle quali tutte fu genericamente appropriata una simigliante designazione (Esichio, v. Λευκοθέαι, e l' Etimologico gr. v. Λευκοθέα). Ma indipendentemente da ciò, nello stemma genealogico di Io occorrono vari nomi evidentemente marini, quali sono Αἰγιαλεύς: *il litoreo*; Ἀλιθοή: *la mari-celere*; ed anche Pelago è mentovato da Zeze nello scoliaste al v. 481, di Licofrone, p. 83, Stefano, come figlinolo di Niobe, che fu proavola di Io.

(3) Acesidoro presso Comite, l. s. c.

rere (1). Sì fatta nozione ritrasse da quella dottrina teosofica, la quale riuniva, anzi immedesimava le anzidette mitiche personificazioni, insegnando che l'una e l'altra rappresentassero la terra (2). Secondo ancora questi medesimi dogmi che appartennero alle religioni di Samotracia, e si diffusero progressivamente nell'Attica, la dea Daira, sotto il qual nome si designava Proserpina, altro non era che la luna (3); e quindi veniva assimilata essa parimente ad Io. Nè può dubitarsi che quest'ultima non sia da riferirsi all'astro della notte (4), senza che cessasse perciò di personeggiare la terra; null'al-

(1) Tra i mitografi va nominato in preferenza d'ogni altro Apollodoro, l. II, c. I. Dei poeti possono qui citarsi p. e. Valerio Flacco e Stazio, il primo dei quali in due luoghi dell'Argon. (IV, 408 e VII, 111-113), e l'altro nei v. 278-279 del l. VI della Tebaide, ove leggesi: Illam (Ionem) Phariis evexerat arvis Juppiter, unisce in uno la raminga figlia di Inaco, che giunta in Egitto divenne Iside (V. fra gli altri Luciano, dial. VII, mar.) con la Cerere venerata dagli Egiziani, la quale fu soprannominata Faria, perchè le si tributò un culto particolare dagli abitanti dell'isola Faro, che sta incontro alla spiaggia di Alessandria. Consultinsi le importanti osservazioni su questo argomento dell'illustre Creuzer nel suo Dionisio, p. 163-164.

(2) Che Iside fosse risguardata come la Terra si afferma da molti antichi scrittori come da Plutarco in Iside, da Eusebio nella prepar. evang., p. 162, c. Dair. da Favorino v. 1615 ec., e che per Cerere s'intendesse parimente la Terra è cosa affatto ovvia, facendone fede il suo stesso nome Γῆς μητέρος: *di terra madre*. V. Diod. Sic. I, p. 16, Wessel.

(3) Per l'identità di Daira con Proserpina, v'è la testimonianza di Timostene e di Eschilo citati negli scolii di Apollon. Rod. al v. 846 del l. III. Quanto poi al carattere lunare di questa mistica deità và consultato Plutarco nel trattato sul disco lunare (t. IV, p. 816, Witt.), unitamente al dottissimo Creuzer nell'annotazione 67, al c. 22 del l. III, di Cicerone intorno alla natura degli Dei.

(4) Nel dialetto dell'Argolide, ove, come s'è precedentemente osservato, le favole che hanno relazione con Inaco, sono miti locali, il nome dell'Inachide ebbe il significato di luna. V. Suida, v. Ἰώ, ed Eustazio al v. 92 di Dionis. Perieg. — Anche ad Iside ella personeggia quell'astro come rilevasi da un importante passaggio di Diodoro Siculo nel principio delle sue storie.

tro essendo la luna, a mente de' teofisici, se non che una terra eterea (1). Or conformemente a cotesti principii, credeasi la luna ritraesse dal mare (2): dalla qual teoria ebbe a derivare la mitica tradizione che Daira fosse figliola dell'Oceano (3).

Richiamando per siffatto modo alla memoria l'intimità, che passa tra Cerere, Proserpina, e l'Oceano, rivolgesi naturalmente il pensiero alla figura virile assisa accanto a quelle dee. E di vero i distintivi di questa figura convengono perfettamente all'immagine dell'Oceano. Il segno difatti dei cavalloni, onde è ornato l'orlo del suo panneggio, oltre che considerato ideograficamente, e per così dire nella sua propria significazione a null'altro può ascriversi meglio, che alla stessa personificazione del mare, non l'è meno convenientemente adattato ove si prendesse in un senso metaforico; dappoichè i flutti a motivo, come scrive un dotto scoliaste (4), del loro fragore, e che s'assomiglia al muggito, risvegliano l'idea dei tori, ed accennano per cotal guisa al carattere taurino, che è un elemento costitutivo del tipo, con cui venne rappresentato l'Oceano (5). Quanto poi all'asta, cui si appoggia con la sinistra, benchè sia monca, per mancanza di spazio, della estremità superiore e con essa priva d'ogni segno caratteristico, è pur tuttavia a tenersi, secondo me, per uno scettro; e ciò a causa della sua perfetta simiglianza con l'altra asta, la quale essendo in mano di quella figura in cui riconoscem-

(1) V. Proclo, commento al Timeo I, 54. Da ciò verisimilmente ritrasse Alcmane l'idea che la rugiada fosse figliuola di Giove e della Luna, siccome leggesi nei seguenti versi di questo lirico conservatici da Plutarco nel l. III, del Convito.

Οἷα Διὸς θυγάτηρ Ἔρσα τρέφει,
Καὶ Σελάνας δίας.

(2) V. Plutarco in Iside, cap. 34, ed ivi gl'interpetri.

(3) Pausania I, 38. Conf. *Pherecidis fragm.*, p. 115-116, Sturz. La voce Δμεία, che trovasi nel lessico di Esichio come appellativo d'una figlia dell'Oceano e di Cerere, è da riferirsi a Daira, secondo la sagace osservazione del ch. Lobeck nell'Aglaofamo, p. 154.

(4) Zeze nell'annotazioni al v. 104 del poemetto intitolato: Lo scudo di Ercole, e volgarmente attribuito ad Esiodo.

(5) Da ciò la designazione di taurocrano, che gli diedero i poeti, tra i quali Euripide nel v. 1377 dell'Oreste.

mo l'immagine di Cerere, e servendo però di distintivo ad una dea che nei sagri cantici degli Elleni vien disegnata come regina (1), altro che uno scettro non potrebbe di certo indicare. Or posto ciò, qual altra deità dei miti greci a sì fatti emblemi di supremo potere vantar potea miglior diritto che l' Oceano sia tenuto monarca degli stessi numi (2); anzi, per sentenza degli orfici dogmi, loro padre comune?

Ὠκεανόν τε Θεῶν γένεσιν, καὶ μητέρα Τηθύν (3).

Questo verso medesimo ne suggerisce il pensiero che quella muliebre figura, la quale s'appoggia ad Oceano possa rappresentare la dea Τηθύς. L'altra figura di donna, che sta alla sinistra di Argo, oltre al generico segno del marino ornamento, onde ha fregiata la veste, ne appresenta nella fascia che solleva con la destra un attributo il quale quanto a me è individuante; essendomi già provato in altro lavoro a dimostrare che sì fatta zona abbia a riguardarsi come distintivo appropriato alle immagini di Afrodite e di Amore. Così essendo, se si ammettesse sull'autorità di Filocoro, che Venere personeggi ancor essa la luna (4), avrebbonsi allora nel nostro dipinto le effigie di una triade lunare (Io, Daira, Afrodite), che simboleggierebbe le tre fasi di quel pianeta. Io tengo bensì per fermo che il carattere di Venere, qual ci si mostra in questa rappresentazione, non sia punto diverso da quello, che l'è più generalmente attribuito dai teosofici, ed anche comunemente ascritto dai mitologi. Ed in effetto quando anche si considerasse l'argomento di cotesta pittura dal lato filologico, vale a dire nel suo aspetto puramente favoloso, pure in tal caso si comprenderebbe assai bene l'intervenzione della dea dell'amore nella scena dell'Argicidio, di cui può dirsi essere stata instigatrice,

(1) V. l'inno Orfico XL, v. 1, e 9, e l'inno omerico a Cerere, v. 75 e 497.

(2) Negli scolii al v. 806 della Teogonia si legge che Ogeno, ossia Oceano (Ὠγὴν γὰρ Ὠκεανός: Esichio v. Ὠγενίδαι), sia stato primitivamente re degli Dei: Ὠγενοῦ (per Ὠγήνος) τοῦ βασιλεύσαντος πρῶτον τῶν Θεῶν.

(3) Iliade XIV, v. 201 e 302. Siffatta credenza viene attestata ancora da Diodoro Siculo, l. I, p. 16. Wessel; e che sia conforme alla dottrina orfica avvertesi da Atenagora nell'Apologia, p. 64-65, Dechair.

(4) V. *Philochori fragm.*, p. 19-20, Siebelis.

in quanto che questo tragico evento ebbe motivo dalla passione ch'ella inspira (1). Ove poi la medesima leggenda dell'uccisione di Argo si svolgesse dalla sua forma mitologica, si ridurrebbe allora ad una semplice esposizione di quella teofisica teoria, concernente la fertilità della terra (2), la quale insegnava come i possenti raggi del sole Mercurio, estinguendo il debile e freddo lume del cielo stellato Argo (3), liberino la sottoposta terra Io dallo stato di sterilità, cui condannavala il geloso potere dell'oscurità Giunone (4), e la rendano in tal guisa atta a ricevere il fecondo influsso del gran principio vivificante della natura Giove (5). Qualora dunque si riguardi da un tal punto di vista la nostra mitica rappresentazione e si rifletta ad un tempo che Venere, a norma di quelle stesse dottrine rappresenta l'idea di universale fecondità, la ragione allora che là si trovi tra i personaggi del dramma s'intenderà facilmente a parer mio da ognuno: poichè non vi ha, io avviso, chi non vegga come personificando quella dea la forza feconda o produttiva della natura non sia perfettamente appropriata ad assistere, o piuttosto a presiedere in una azione il cui scopo fu di rimuovere l'ostacolo che opponevasi alle misteriose congiunzioni degli elementi, delle quali ell'era fautrice (6).

(1) Eschilo nei v. 651-652 del Prometeo fa allusione all'influenza di Venere negli amori di Giove con Io.

(2) Macrobio, Saturnali I, 19.

(3) Pei moltiplici e fulgidi occhi di Argo, intendevasi gli astri. V. Eustazio nel commento al v. 24 del l. II dell'Iliade. Però si diede al Panopte l'epiteto di stellato: Inoccidius stellatum visibus Argum: Stazio, Teb. VII, v. 277. Stellatumque oculis custodem virginis Jus: Nemesiano, Caccia, v. 31.

(4) Rilevasi da Plutarco (framm. IX, vol. X, p. 756 segg. Witt.) che questa dea fosse risguardata come personificazione dell'ombra terrestre, d'onde provenne che sia stata detta μυχία, καὶ νύχια, occulta o tenebrosa e notturna.

(5) È noto che la voce Δεύς appellativo di Giove derivasse dal δεύειν irrigare. Vuol qui avvertirsi che presso Lido nel trattato sui mesi, p. 96. Schow, trovasi menzione di una località sagra a Giove, la quale fu denominata Δεύσιον: *l'irriguo*.

(6) È a vedersi quel frammento d'Euripide che trovasi nel c. 8 del l. XIII di Ateneo, e nell'ecloghe fisiche di Stobeo, p. 21, Canter: Ἐρᾷ μὲν ὄμβρου Γαῖα ... – Ἐρᾷ δ'ὁ σεμνὸς Οὐρανὸς πληρούμενος – Ὄμβρου, πεσεῖν εἰς Γαῖαν, Ἀφροδίτης ὕπο κ. τ. λ.

Se le precedenti osservazioni sono fondate; ne risulta che il pensiero di questo dipinto sia stato concepito sotto l'influenza delle teofisiche idee. Or quest'influenza medesima di cui abbiamo incontrato già tante volte le tracce nell'esame, che s'è fatto di varie parti del nostro quadro, si riconoscerà del pari in un altro suo importante particolare, intendo dei due Genii, quante volte in queste due immagini di alati giovinetti si ravvivasse una doppia effigie dell'Amore; consentaneo essendo interamente a quelle dottrine sì l'apparizione di cotal deità in una siffatta scena e sì la sua duplicata figura. In prova di ciò basterà rammentare essere stato proprio di quel sistema considerarsi l'Amore come un essere cosmico e di duplice natura, perchè inerente così ad ogni principio, o fisica proprietà, come alla sua contraria; sicchè dall'unione di tali opposti elementi determinata dalla congrua azione di quell'ente doppio, che v'è insito e li regge, risultasse il congiungimento ch'è come dire l'armonia fra loro, che fa temperata ed equabile la costituzione delle stagioni (1). Laonde nel rappresentare il mito della liberazione di Io, che secondo quegli stessi principi, allude come s'è disopra avvertito alla emancipazione della terra, dal che seguì il suo congiugnimento con l'opposto o almeno dissimile elemento dell'acqua, in questa rappresentazione, ripeto, assai opportunamente è introdotto il personaggio di Erote: tenuto egli essendo, in conformità a quel medesimo sistema, come abbiamo testè notato, per un principio nella natura, il quale promuova l'unione, ch'è l'armonia tra contrarii, ovvero diversi elementi, a cui presiede, benchè sieno opposti simultaneamente, per effetto della sua duplice essenza, di quel dualismo appunto, di che l'attribuitagli geminata figura si è la grafica espressione.

Con queste osservazioni intorno ai gemini amori s'è per noi compiuto l'esame di quei prrsonaggi della rappresentazione, i quali occupano, dirò così, il fondo della scena. Quanto a quegli altri cui si riferisce direttamente l'azio-

Nè debbesi omettere quel luogo di Stazio nel primo delle Selve, carme II, v. 185-186, ove il poeta fa dire a Venere: in conubia terrae Æthera, cum pluviis rarescunt nubila, solvo.

(1) Platone nel Convito, ovvero dialogo intorno l'Amore, § 13-15. Vi si espongono tali principii per bocca di Erissimaco, il quale da fisico, ch'egli è, discetta fisicamente della natura di Erote.

ne, se n'è detto in principio: se non che resta a dare qualche schiarimento ancora circa alla figura del protagonista. E di vero veggendosi nella sua tunichetta l'ornato degl'ippocampi parrebbe a prima giunta che tal marino distintivo s'opponesse alla designazione di deità solare che appartiensi all'Argicida quando considerato dal punto di vista della simbolica, ei apparisce come una teofisica personificazione. Rimuovesi bensì questo dubbio tosto che ne sovvenga essersi creduto che tanto la luna quanto il sole traessero origine dal mare (1). V'ha inoltre relativamente al pileo alato, ch'è ordinario attributo dello Erme Argifonte, una riflessione da farsi; debbesi cioè ricordare che siffatto petaso, o più tosto cimiero con le ali, siesi dato propriamente a Plutone, siccome rilevasi del suo stesso nome κυνῆ Ἄϊδος *celata dell'occulto* (2); la qual voce, quantunque designativa come ognun sa di Plutone, pare pur tuttavia fosse passata per una specie di metatesi dalla persona alla cosa, dal che sarà provenuta a quest'elmo la fama d'essere non che invisibile, occultatore di chiunque mai ne andasse coperto (3). In ogni modo egli è certo che al pileo alato va annessa l'idea di cosa latente ed infernale. Però trovandosi un tal segno cataclonio combinato nell'Argicida col carattere eliaco, ne risulterà la doppia qualificazione di sole-infero a questo simbolico personaggio (4).

(1) Plutarco, l. c. nella nota 22.

(2) V. Apollod. I, 4, ed ivi le annotazioni di Clavier.

(3) Platone nel decimo della Repubblica fa allusione a siffatta meravigliosa proprietà attribuita a quest'elmo. Oltre a Mercurio ed a Perseo, se ne servì Minerva pur essa per rendersi invisibile a Marte, come leggesi nell'Iliade V, 845.

(4) Quanto alla caratteristica di Sole ascritta a Mercurio, all'autorità di Macrobio allegata nella nota 31 aggiungnesi quella ancora dei monumenti. Possono difatti citarsi quelle due gemme antiche della Dattilioteca medic. pubblicate dai Gori nelle tav. LXX, n. IX, e LXXI, n. I del Museo fiorentino, in ognuna delle quali pietre è intagliata l'immagine di Mercurio, che ha per accessorio la figura d'un cancro, il quale è simbolo solare. V. Macrobio, Saturnali I, 21. Rispetto poi alle relazioni di questo nume con le regioni infernali, se ne potrebbero addurre diverse prove; ma basta qui rammentare soltanto la designazione di χθονίου, nel senso di sotterraneo o infero che è data da Sofocle nell'Ajace, v. 831, e da Euripide nell'Alceste, v. 746.

Or se egli è vero che sia inerente a Mercurio la qualità di infero, parmi si possa a causa di ciò dire lo stesso anche dei Satiri, come di quelli, che essendo tenuti suoi figli (1), si doveano credere partecipi della sua medesima natura (2). Siffatta opinione ci viene qui insinuata dall'osservare il modo ve-

(1) Nonno, Dionis. xiv, 113.

(2) La più antica, e potrebbe anche credersi ieratica nozione intorno alla genesi dei Satiri si ha in un frammento di Esiodo riportato da Strabone nel l. x, c. 3, § 19. In questo notabilissimo passaggio, estratto probabilmente dalla Teogonia, si legge che la stirpe dei Satiri discendesse da Ecateo. Ora egli è a considerarsi che siffatto appellativo è strettamente affine, se pur non è un derivato della parola Ecate, la quale par corrisponda, come presume Sacy nelle note a Ste Croix, p. 180, all'espressione Ἥκατω, *ch' è negli abissi*, ed in ogni modo è formata dalla voce κάτω, *sotterra*. Da ciò la denominazione di ecatai data agli spettri, secondo che apprendesi dallo Scoliaste di Apollonio Rodio al v. 860 del l. iii. Anche il nome della progenitrice dei Satiri avrebbe analogo significato, qualora per la figlia di Foroneo, ch'è indicato da Esiodo, l. c. qual consorte di Ecateo, s'intendesse quella Χθονία: *la infera*, di cui si fa menzione come nata appunto da Foroneo nel c. 35 del libro ii, di Pausania. Questo stesso scrittore asserisce che attribuivasi l'edificazione d'un tempio in onore di Cerere sotto l'invocazione Χθονίης: *di infera* all'omonima ninfa pur or mentovata, e ad un suo fratello, il cui nome Climeno riferiscesi chiaramente al medesimo ordine d'idee, come quello ch'è designativo di Plutone. V. Suida e l'Etimologico grande, voce Κλύμενος. Convien ricordare altresì che lo accennato tempio, situato in vicinanza dei santuarj di altri infernali deità e di una voragine creduta adito all'Erebo, trovavasi in un distretto dell'Argolide, ai cui miti (tra' quali debbesi qui nuovamente avvertire essere stato quello effigiato nel nostro dipinto), precisamente appartiensi la più vetusta memoria, che mai si avesse di Satiri, e va notato, oltre a ciò, che vi furon dessi rappresentati come mostri di terribil natura, e quindi diversi affatto dai gioviali compagni di Bacco (Consultinsi le osservazioni dell'Heyne ad Apollodoro ii, i, 2). Che poi siffatta opinione, secondo la quale sarebbero i Satiri di catactonia provenienza, deriverebbero, cioè dal profondo, quasi dal seno della Terra, fosse in principio generalmente pravalsa, si argomenta dall'essersi conservata in altre tradizioni concernenti del pari l'origine satiresca, che

rosimilmente significativo, in che sono composte le figure dei due Satiri rappresentati nel nostro dipinto. Imperocchè mentre una di queste figure trovasi riunita a quella dell'Argifonte, di un essere cioè catactonio, è messa l'altra in rapporto con l'immagine di un lepre o pure coniglio animale che a motivo della sua indole ed abitudini è a dirsi anch'esso sotterraneo (1): d'onde provenne che gli antichi l'effigiassero soventi volte come tipo di un significato funereo (2). Nè certamente è a meravigliare come nelle pitture di cotai

però possono riguardarsi come varianti della primitiva nozione. Di fatti nel Ciclope d'Euripide i Satiri passano per figli di Sileno, il quale è tenuto terrigeno da Nonno nel XXIX delle Dionisiache v. 260; che anzi in un altro luogo dello stesso poema (l. XIV), ci si dà a divedere che i Sileni, vale a dire i più vecchi de'Satiri (Pausania I, 23), ovvero i loro maggiori ritrassero dalla terra V. Casaubono, della Poes. Sat. I, p. 35, Rambach.

(1) Gaudet in effossis habitare cuniculus antris. Marziale ep. 60, l. XIII, ond'è che i Greci lo designano con la perefrasi Λαγιδέως γεωρυχοῦ: *di lepratto scavatore*: non altrimente che Γεωρυχίδας: *scavatrici* chiamarono le talpe. V. Salmas., Exercit. plinian., p. 200. Nè altronde derivarono forse i Romani il nome di cuniculo, che già presso i Latini, e parimente presso gl'Italiani, intendesi per condotto sotterraneo.

(2) Il ch. Raoul-Rochette nella nota seconda, pag. 225, de'suoi Monumenti inediti ha indicato assai opere delle arti antiche, in cui la figura del coniglio stà come simbolo funereo. Oltre a ciò, il ch. prof. Creuzer commenti ad Erodoto p. 397, fa menzione di quelle urne sepolcrali dei Greci, una delle quali conservasi nel Museo capitolino, che rappresentano l'immagine di alcune lepri in atto di trastullarsi. E poichè fu noto anche agli antichi (V. Senofonte, Caccia V, II, Eliano, Storia naturale II, 12 ec.) che questi animali dormissero ad occhi aperti un sonno estremamente leggiero, cred'egli da ciò inferire che nel rappresentarli sopra monumenti destinati ai sepolcri siasi voluto dare l'immagine di facilissimo passaggio dalla vita alla morte, per lenirne in tal guisa il pensiero.

vasi, (1) i quali furono deposti dentro ai sepolcri, veggasi una qualche particolarità relativa alla trista loro destinazione.

Del merito di questo quadro; considerato come opera di arte, non occorre, a me sembra, di ragionare; chè gli eminenti suoi pregi, massime in ciò ch'è stile, di per sè stessi chiaramente si manifestano.

(1) Il cratere, di cui ho tentato dichiarara la pittura, nella quale le figure sono di tinta rossiccia sul fondo di color nero, fu trovato nel 1830 in una tomba appartenente al poliandrio di Ruvo, e fa ora parte delle scelta collezione di vasi greci in argilla posseduta dall'egregio giureconsulto signor Gio. Jatta nativo di quell'antica città.

FINE DEL QUARTO ED ULTIMO TOMO.

INDICE ALFABETICO

DELLE MATERIE CONTENUTE IN QUEST'OPERA

DELLE PITTURE

DEI

VASI ETRUSCHI

I numeri romani indicano i volumi, gli arabi le pagine.

A

B

D

F

G

H

I

K

L

M

N

O

P

S

T

Tom. IV

Tom. IV.

Tom. IV.
Tav. CCCXLII

Tom IV
T. CCCXIII

AO

Tom. II

T. CCCLIII

Tom. IV. T. CCCXVIII

Tom. II.

T. CCLIII.

ΝΟΟΕΣ

ΜΟΛΚΟΣ

ΑΛΟΣ

Tom. IV.

T. CCCXXIX.

ΔΙΟΜΕΔΗΣ

ΕΛ

ΟΔΕΥΣΣΕΥΣ

Tom. IV.

T. CCCXLII

Tom IV
T. CCCXLV
DIOMEDES
AIAS

FSEPEA
ΤΡΟΦΟΣ

ΚΕΣΑΝΔΡΑ

ΚΑΛΟΣ

ΚΑΛΑΣ

ΚΑΛΟΣ

Tom. IV
T. CCCLXIII

Tom IV.

T. CCCLXVII

Tom IV.

T cccLXVIII

Tom. IV.

T. CCCL

Tom. IV.

T. CCCLXXXI

Tav. IV.

T. CCCLXXXI.

T cccLxxvi

Tav. II

T. cccxcii